Gestaltung und Auffassung des Todes bei Shakespeare

und seinen englischen Vorgängern im sechzehnten Jahrhundert.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN

VON

E. NAUJOCKS
AUS BERLIN.

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Tag der Promotion: 4. August 1916.

24

Referenten:

Herr Prof. Dr. Brandl.
Herr Prof. Dr. Morf.

In Kommission bei
Mayer & Müller,
Berlin.

Weimar. — Druck von R. Wagner Sohn.

Inhalt.

Seite

Bibliographie V

Einleitung VII

A. Realvorstellung des Todes

I. Der Tod als Ende des Lebens

1. Das Aufhören des Lebens 1
2. Das Aussehen des Toten 2
3. Veränderungen des Körpers im Grabe 4

II. Gemütsauffassung vom Tod als Ende des Lebens

1. Biblische Züge 6
   a) Der Tod ein göttliches Gesetz. 6
   b) Vorbereitung auf den Tod 7
   c) Verbot des Selbstmordes 8
2. Züge klassischer Herkunft 9
   a) Der Tod als Naturgesetz 9
   b) Bekämpfung der Todesfurcht 9
   c) Berechtigung des Selbstmordes 10
   d) Der Tod als ersehnenswerter Abschluß des Lebens 10
   e) Der Tod als Versöhnung 11

III. Der Tod als Zugang zu einem anderen Sein

1. Züge biblischer Herkunft 12
   Der Tod ist:
   a) Zugang zum Totenreich. 12
   b) Zugang zu einem Schlaf 13
   c) Zugang zur Seligkeit 14
   d) Zugang zur Verdammnis 15
2. Züge klassischer Herkunft. 16
   Der Tod ist:
   a) Zugang zum Totenreich. 16
   b) Zugang zu einem ewigen Schlaf 17
      Socrates Stellung zu dieser Auffassung;
      Montaigne und sein Einfluß auf Shakespeare;
      Überwindung der Todesfurcht.
   c) Zugang zur Unsterblichkeit in der Dichtung . 20

Seite

B. Die Allegorie des Todes

I. Züge biblischer Herkunft

Der Tod ist:

1. Reiter 22
2. Jäger 22
3. Schnitter 23
4. Krieger 23
   a) Waffen 25
   b) Gefolge und Kampfgenossen 25
5. Bote 27
6. Feind 29

II. Züge christlicher Weiterentwicklung

1. Der Skelett-Tod 30
   a) Beschreibung 33
   b) Attribute 34
   c) Waffen 34
   d) Umgebung 35
   e) Der Skelett-Tod als Feind des Menschen. . . 35
2. Der Tod als Tänzer 35
   a) Herkunft der Auffassung 36
   b) Englische Totentänze und Totentanzdichtungen bis zur Shakespeare-Zeit 36
   c) Anspielungen auf den Tod als Tänzer in der engl. Literatur des 16. Jahrhunderts 37

III. Züge klassischer Herkunft

Klassische Todesgottheiten bei englischen Dichtern des 16. Jahrhunderts:

1. Mors 38
2. Pluto 40
3. Persephone 40
4. Charon 41
5. Furien 42
6. Parzen 42
7. Thanatos 45

Register 46

Lebenslauf 50

Bibliographie.

William Langland, Piers the Plowman, ed. Skeat, Early English Text Society Nr. 38, London 1869.

The Works of Geoffrey Chaucer, ed. Pollard, London 1904 (Globe Edition).

Pride of Life, hg. v. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas in England, Straßburg 1898.

Castle of Perseverance, ed. Pollard, English Miracle Plays, Moralities and Interludes, Oxford 1895.

Everyman, ed. Dodsley-Hazlitt, Old English Plays, London 1874, vol. 1.

The Slaughter of the Innocents, ed. in The Shakespeare Society Papers London 1841.

The Poetical Works of Skelton, ed. Dyce, London 1843, 2 vols.

Alexander Barcley, The Ship of Fools, ed. Jamieson, London 1874, 2 vols.

The Poems of William Dunbar, ed. Schipper, Wien 1894.

The Complete Works of Gavain Douglas, ed. Small, Edinburgh 1874, 4 vols.

The Poetical Works of Sir David Lindsay, ed. Laing, Edinburgh 1879.

Prayers and other Pieces of Thomas Becon, ed. Ayre, Cambridge 1844 (The Parker Society).

The Writings of John Bradford, ed. Townsend, Cambridge 1853 (The Parker Society).

John Bradford's Letters, ed. Townsend, Cambridge 1848 (The Parker Society).

Christian Prayers collected by H. Bull (1566), Cambridge 1846 (The Parker Society).

The Remains of Myles Coverdale, ed. Pearson, Cambridge 1846 (The Parker Society).

The Remains of Grindal, ed. Nicholson, Cambridge 1843 (The Parker Society).

Sermons by Hugh Latimer, ed. Corrie, Cambridge 1844 (The Parker Society).

The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt, ed. Jeowell, London 1904.
The Works of Thomas Sackville, ed. Sackville-West, London 1859.
The Complete Poems of George Gascoigne, ed. Hazlitt, London 1860, 2 vols.
The Complete Poems of Sir Philipp Sidney, ed. Grosart, London 1877, 3 vols.
Watson's Poems, ed. Arber, English Reprints, London 1870.
The Works of Edmund Spenser, ed. Morris, London 1906 (Globe Edition).
The Complete Works of John Lyly, ed. Bond, Oxford 1902, 2 vols.
The Works of Marlowe, ed. Dyce, London 1850.
The Works of Thomas Kyd, ed. Boas, Oxford 1901.
The Works of George Peele, ed. Bullen, London 1888, 2 vols.
The Complete Works of Robert Greene, ed. Grosart, London 1881 bis 1886, 15 vols. (Huth Library).
The Whole Works of Lodge, ed. Gosse, Glasgow 1878—1882 (Hunterian Club).
The Complete Works of Chapman, ed. Shepherd, London 1873—1875, 3 vols.
The Complete Works of Samuel Rowlands, ed. Gosse, Glasgow 1880 (Hunterian Club).
The Complete Works of Thomas Dekker, ed. Grosart, London 1884 bis 1886, 5 vols. (Huth Library.)
The Works of Ben Jonson, ed. Cunningham, London 1870, 3 vols.
Tottel's Miscellany, ed. Arber, English Reprints, London 1870.
Sidney Lee, Elizabethan Sonnets, Westminster 1904, 2 vols.
An English Garner, ed. Arber, London 1878ff.
An English Scholar's Library, ed. Arber, London 1882.
The Roxburghe Ballads, Hertford 1880ff. (The Ballad Society.)

Die Abkürzungen für die Shakespeareschen Werke habe ich aus A. Schmidts Shakespeare-Lexikon übernommen; die Zeilenzählung bezieht sich auf die Globe Edition.

Einleitung.

Unter den Allegorien, die sich bei Shakespeare und überhaupt in der englischen Renaissance finden, ist die Allegorie des Todes nicht bloß die ergreifendste, sondern auch die künstlerisch interessanteste. Von den verschiedensten Seiten sind ihr Darstellungsmittel zugute gekommen, und die bedeutsamsten Auffassungen haben sich an sie geknüpft. Wie Shakespeare sie gebraucht hat, ist mir der Ausgangspunkt gewesen. Was er als Sohn der Renaissance dafür geerbt und gelernt hat, wollte ich zunächst aus historischem Interesse klarlegen, um für seine Erfindungs- und Verbindungskraft auch auf diesem Gebiete ein Maß zu gewinnen. Ich hoffe jedoch, daß zugleich viele Vorstellungen, die sich in seinem Geiste damit verbanden und die uns heutzutage nicht mehr geläufig sind, um so besser in seinen Werken aufleben, sobald ihre Vorgeschichte aufgedeckt wird.

Eingeteilt habe ich nach der Herkunft der Züge, die Shakespeare für die Ausmalung des Todes verwendet. Eine große Literatur war dabei zu durchforschen; vieles wird mir bei bestem Willen entgangen sein, und die Grenzen der Quellengebiete waren von vornherein nicht ganz scharf zu sondern. Nur als einen Versuch möchte ich daher meine Arbeit bezeichnen, vieles wird in Bezug auf Herkunftsangaben beizufügen sein; eher ist in Bezug auf Shakespeare selbst Vollständigkeit der Belege zu erreichen — allerdings kaum jemals Vollständigkeit der Auffassung.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546508_0130

A. Realvorstellung des Todes.

I. Sinneneindruck vom Tode als Ende des Lebens.

Shakespeare hat wohl selber wiederholt an einem Totenbett gestanden. Im Jahre 1596 verlor er seinen einzigen Sohn Hamnet, dann 1601 den Vater und 1607 Edmund, den jüngsten Bruder. Im folgenden Jahre, 1608, trifft den Dichter der Verlust der Mutter. In den nächsten Jahren starben seine beiden letzten Brüder, Gilbert und Richard (1612).

Hier und bei den häufigen öffentlichen Hinrichtungen hatte er Gelegenheit, die Züge von Sterbenden und Toten zu beobachten.

1. Das Aufhören des Lebens zeichnet mit scharfem Wirklichkeitssinn in dem Bericht, den Frau Hurtig von Falstaffs Tod gibt: „For after I saw him fumble with the sheets, and play with flowers, and smile upon his fingers' ends, I knew there was but one way; for his nose was as sharp as a pen, and a' babbled of green fields.[1] So a' bade me lay more clothes on his feet: I put my hand into the bed and felt them, and they were as cold as any stone; then I felt to his knees, and so upward, and upward, and all was as cold as any stone" (H 5 II 3, 12ff.).

Eine so ausführliche reale Schilderung des Sterbens gibt Shakespeare sonst nicht mehr. Er führt nur einzelne Vorgänge an, die für das Sterben charakteristisch sind. Mehrfach erwähnt er, daß die Stimme des Sterbenden schwächer wird. So sagt der sterbende Mortimer: „I will, if that my fading breath permit, And death approach not

[1] Nach Psalm 23, 2.

ere my tale be done“ (H 6 A II 5, 61—62) und „my fainting words do warrant death“ (v. 95). Percy klagt: „O, I could prophesy, But that the earthy and cold hand of death Lies on my tongue“ (H 4 A V 4, 83—84).

Das Erlöschen des Augenlichtes gilt ebenfalls als Merkmal des nahenden Todes. Das deutet der sterbende Warwick an: „These eyes, that now are dimm'd with death's black veil“ (H 6 C V 2, 16); sowie die Pucelle, wo sie den Herzog von Burgund mit einem tief empfundenen Bilde rühren will: „As looks the mother on her lowly babe When death doth close his tender dying eyes“ (H 6 A III 3, 47—48). Neben äußerer Beobachtung erscheint Shakespeare hier vielleicht beeinflußt von Sterbegebeten, in denen vom Erlöschen des Augenlichts und vom Aufhören des Atmens die Rede ist; vgl. z. B. folgende Stelle aus 'A Prayer to be Said at the Hour of Death': „Grant me, merciful Saviour, that when death shuts up the eyes of my body and when death takes away the use of my tongue and speech“ (Christian Prayers, 1566, S. 155).

Seelische Störungen als Begleiterscheinungen des Todes werden bei dem sterbenden König Johann erwähnt: „O vanity of sickness! fierce extremes In their continuance will not feel themselves. Death, having prey 'd upon the outward parts, Leaves them, invisible; and his siege is now Against the mind, the which he pricks and wounds With many legions of strange fantasies, Which, in their throng and press to that last hold, Confound themselves. Tis strange that death should sing“ (John V 7, 14—20).

2. Ist der Tod eingetreten, so werden dem Toten die Augen zugedrückt: „Close up his eyes“ (H 6 B III 3, 32).

Was Warwick angesichts einer frischen Leiche fühlt, schildert er packend am Totenbette Glosters:

> Oft have I seen a timely-parted ghost,
> Of ashy semblance, meagre, pale, and bloodless,
> Being all descended to the labouring heart;
> Who, in the conflict that it holds with death,

Attracts the same for aidance 'gainst the enemy;
Which with the heart there cools, and ne'er returneth
To blush and beautify the cheek again

(H 6 B III 2, 161—167).

Bruder Lorenzo läßt vor den Augen der Julia das Bild eines toten Körpers entstehen: „For no pulse Shall keep his native progress, but surcease: No warmth, no breath, shall testify thou livest; The roses in thy lips and cheeks shall fade To paly ashes; thy eyes' windows fall, Like death, when he shuts up the day of life; Each part, deprived of supple government, Shall, stiff and stark and cold, appear like death" (Rom. IV 2, 96—101). In beiden Schilderungen wird hervorgehoben, daß das Rot der Wangen im Tode sich in fahles Blaß verwandelt. Romeo, der Julia tot glaubt und daher erstaunt ist, „death's pale flag" auf ihren Wangen nicht zu finden, ist der Ansicht, daß der Tod Julias Schönheit nicht vernichten kann:

Death, that hath suck'd the honey of thy breath,
Hath had no power yet upon thy beauty:
Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there

(V 3, 92—96). Anders, der Verfasser von 'Shakespeare's Books' (Berlin 1904, S. 87) glaubt, Shakespeare zeige sich hier beeinflußt von Samuel Daniel's Schilderung der toten Geliebten: „Ah, how me thinkes I see death dallying seekes To entertain it self in Loves sweet place; Decayed roses of discoloured cheekes, Doe yet retain deere notes of former grace: And ugly Death sits fair within her face; Sweet remnants of Vermillian red, That death itselfe doubts whether she be dead" (Rosamund v. 840—847).

Große Veränderungen weisen die Gesichtszüge solcher Personen auf, die eines gewaltsamen Todes gestorben sind. Darauf deutet der Ausspruch des Herzogs in 'Measure for Measure': „O! death 's a great disguiser" (IV 2, 186). Verzerrt sind die Züge des tapferen Percy, der auf dem Schlacht-

felde gefallen ist; Prinz Heinrich bedeckt darum sein Gesicht: „But let my favours hide thy mangled face“ (H 4 A V 4, 96). Sir Walters entstelltes Gesicht veranlaßt Falstaff auf dem Schlachtfelde von Shrewsbury zu der Wendung: „I like not such grinning honour as Sir Walter hath“ (H 4 A V 3, 60). Die ergreifendste Schilderung vom Aussehen einer Person, die eines gewaltsamen Todes gestorben ist, gibt Warwick in H 6 B III 2, 168—173:

> But see, his face is black and full of blood,
> His eye-balls further out than when he lived,
> Staring full ghastly like a strangled man;
> His hair uprear'd, his nostrils strech'd with struggling;
> His hands abroad display'd, as one that grasp'd
> And tugg'd for life, and was by strength subdu'd.

3. Die Veränderungen, denen der Körper im Grabe unterliegt, werden im Hamlet in der Kirchhofszene ausgeführt. Die Knochen, die von den Totengräbern aufgeworfen werden, geben dem Dänenprinzen Anlaß zu ganz realistischen Betrachtungen. Yoricks Lippen, die Hamlet so oft geküßt hat, sind fort; nur der grinsende Schädel ist geblieben: „Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come“ (V 1, 212). Aus den hier beobachteten Vorgängen der Verwesung zieht Hamlet seine Schlüsse hinsichtlich der Veränderungen, die Alexander und Caesars Leichnam getroffen haben mögen: „Alexander died, Alexander was burried, Alexander returneth into dust; the dust is earth“ (V 1, 231). Der Hinweis, daß auch Alexander und Caesar Staub geworden sind, findet sich häufig in der englischen Literatur bis zu Shakespeare; vgl. z. B. folgenden Vers aus 'The Image of Death' von Robert Southwell († 1595): „Both Alexander and Caesar by death in dust now lie“ (The Poetical Works of R. Southwell, ed. Smith, London 1856, S. 136).

Tschischwitz (Shakespeare-Forschungen, Halle 1868, S. 19ff.) und König (Sh.-Jahrbuch XI, S. 97ff.) haben die Ansicht aufgestellt, daß die Betrachtungen über die Verände-

rungen nach dem Tode, wie sie Hamlet IV 3 und V 1 ausgesprochen werden, auf der atomistischen Philosophie des Giordano Bruno beruhen, der in den Jahren 1583—1586 in London lebte. Beyersdorf (Sh.-Jahrbuch XXVI S. 292ff.) hat dagegen gezeigt, daß die Philosophie Brunos gar nicht, wie Tschischwitz und König annahmen, in einem atomistischen Materialismus bestehe und daß von der eigentlichen Grundlage seiner Lehre, der Beseeltheit der ganzen Natur und aller ihrer Bestandteile, bei Shakespeare nichts vorkomme. Nach Beyersdorf liegt gar keine Notwendigkeit vor, ein philosophisches System zur Grundlage für Hamlets Betrachtung irdischer Vergänglichkeit anzunehmen, denn Hamlets über den Tod und seine Folgen brütende Seele konnte aus sich heraus zu jenen Schlüssen gelangen, ohne an den allgemeinen Satz der Umformung der Naturformen zu denken. Wir wissen nur allzu wohl, daß Leichname von Würmern verzehrt werden und daß alle Menschen, auch die größten, wieder zu Staub werden. Auch nach Kuno Fischer (Shakespeares Hamlet, Heidelberg 1896) sind Hamlets Aussprüche über die Veränderungen nach dem Tode nicht dogmatisch zu nehmen, „als ob im Hintergrund etwas von derjenigen Schulweisheit wahrzunehmen sei, welche die Unsterblichkeit der Seele verneint, den Materialismus lehrt und bestärkt, die Metamorphose der Dinge nach Heraclit oder nach den Atomisten und Bruno behauptet. Nichts von alledem. Er spricht in seiner Weise über das biblische Wort, das unsern Begräbnispredigten zum gebräuchlichen Text dient: „Von Staub bist Du genommen, zu Staub sollst du werden“ (S. 195).

An dieses biblische Wort klingt der Kehrreim im Grabgesang aus Cymbeline an: „Golden lads and girls all must, As chimney-sweepers, come to dust. The sceptre, learning, physic, must All follow this, and come to dust“ (IV 2, 262ff.). Der sterbende König Johann sieht den Verfall seines Körpers voraus: „And then all this thou seest is but a clod“ (V 7, 57); ebenso Percy: „No, Percy, thou art dust,

and food for“ (H 4 A V 4, 85). Prinz Heinrich vervollständigt den Satz: „For worms“.

Würmerspeise nennt sich auch Mercutio: „A plague o' both your houses! They have made worms' meat of me“ (Rom. III 1, 111—112). Vergleiche ferner Sonnet LXXIV 10: „The prey of worms, my body being dead“. Die zerstörende Tätigkeit der Würmer wird häufig gestreift: „Give warning to the world that I am fled From this vile world, with vilest worms to dwell“ (Sonn. LXXI 4). Denselben Ausdruck gebraucht Katharina, die Gemahlin Heinrichs VIII.: „So may he ever do! and ever flourish, When I shall dwell with worms“ (IV 2, 126—127). Romeo macht die Würmer zu Julias Dienerinnen: „Here will I remain With worms that are thy chamber—maids“ (V 3, 108). Hamlet bezeichnet in einem Gespräch mit dem König die Zerstörung des Körpers durch die Würmer als das Ende vom Lied. Polonius ist beim Nachtmahl, „not where he eats, but where he is eaten — a certain convocation of politic worms are e'en at him. Your worm is your only emperor for diet: we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots: your fat king and your lean beggar is but variable service, two dishes, but to one table: that's the end“ (IV 3, 20—27).

II. Gemütsauffassung vom Tode als Ende des Lebens.

1. Züge biblischer Herkunft.

Nach biblischer Auffassung ist der Tod ein göttliches Gesetz. Es trat in Wirkung, weil der erste Mensch sündigte (vgl. I. Moses II 17 III 19). Alle Menschen unterliegen ihm. Der Tod ist zu allen Menschen durchgedrungen (Römer V 12). Davon sind die Prediger der Reformationszeit abhängig. Bischof Coverdale († 1569) sagt in 'The Treatise on Death': „That it is God which hath laid the burden of death upon us. Now it is his will that we die“ (The Re-

mains of Coverdale, S. 49). Der Erzbischof Grindal († 1583) zitiert außer David: „David calls death: viam universae carnis“ (I Kön. II 2; vgl. Jos. XXIII 14), auch das Wort von Paulus „the inevitable necessity of death is very well expressed by Saint Paul in these words: Statutum est omnibus hominibus mori“ (The Remains of Grindal, A Funeral Sermon, S. 7). So ist auch Shakespeare von biblischen Vorstellungen beeinflußt, besonders von den Psalmen, die das Motiv von der Allgemeinheit des Todes gern verwenden (vgl. Psalm XXXIX, LXXXIX und XC). Prinz Heinrich äußert Falstaff gegenüber: „Thou owest God a death“ (H 4 A V, 1, 126). Ebenso sagt Feeble: „We owe God a death“ (H 4 B III 2, 250).

Shallow beruft sich auf den Psalmisten: „Death, as the Psalmist saith, is certain to all; all shall die“ (H 4 B III 2, 4). Anders bemerkt hierzu: „The Psalmist nowhere uses these words, though the certainty of death is frequently alluded to. If Shakespeare had any one passage in view it was probable this: Ps. LXXXIX 49: What man is he that liveth, and shall not see death? (Shakespeare's Books, 1904, S. 211). Hamlets Mutter sucht mit dem Hinweis auf die Gesetzmäßigkeit des Todes den Sohn zu trösten: „Thou know'st, 'tis common; all that lives must die“ (I 2, 72). Der König führt die Gedanken seiner Gemahlin weiter aus: „Fie! 'tis a fault to heaven, A fault against the dead, a fault to nature, To reason most absurd; whose common theme Is death of fathers, and who still hath cried, From the first corse till he that died to-day, This must be so“ (Haml. I 2, 101—106).

Das Alte Testament kennt den Gedanken einer Vorbereitung auf den Tod nicht, wenngleich Luthers Übersetzung von Psalm XC 12 dies nahelegt: Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen, auf daß wir klug werden. Wohl aber verlangt das Neue Testament vom Menschen, jeden Augenblick bereit zu sein, vor das Angesicht Gottes zu treten, weil mit dem Tode das Gericht verbunden ist.

Coverdale kleidet in 'The First Book of Death' diese Idee in einen Satz, der (allerdings nur leise) an jene Psalmstelle anklingt: „Death waiteth for us on every side and we do wise to waite for it" (The Remains of Myles Coverdale, S. 98). Vorbereitung auf den Tod verlangt Heinrich V. von seinen Soldaten: „Therefore should every soldier in the wars do as every sick man in his bed, wash every mote out of his conscience and dying so, death is to him advantage; or not dying, the time was blessedly lost wherein such preparation was gained; and in him that escapes, it were not sin to think that, making God so free an offer, He let him outlive that day to see His greatness, and to teach others how they should prepare" (H 5 IV 1, 187ff.). Derselbe Gedanke begegnet uns ferner in Hamlets berühmtem Wort zu Horatio: „There 's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all" (V 2, 230—233). Erschütternder noch kommt diese Pflicht des Menschen zum Ausdruck im Lear, wo Edgar sagt: „Men must endure Their going hence, even as their coming hither: Ripeness is all" (V 2, 9).

Es gibt zwar keine biblische Lehre über den Selbstmord; aber während das Alte Testament, historisch betrachtet, ihn mehrfach verherrlicht (vgl. Richt. 9, 54; 16, 29ff.; I Sam. 31,4ff.), gilt es dem Christen auf Grund der neutestamentlichen Gesamtanschauung als selbstverständlich, daß nur Gott, der das Leben gegeben hat, es wieder nehmen kann. Daher klagt Hamlet im höchsten Verzweiflungsschmerz: „Or that the Everlasting had not fix'd His canon 'gainst self — slaughter" (I 2, 131—132). Die Achtung vor dem göttlichen Gebot schreckt Imogen vom Selbstmord zurück: „Against self slaughter There is a prohibition so divine That cravens my weak hand" (Cymb. III 4, 78).

2. Züge klassischer Herkunft.

Die Philosophenschulen gegen Ausgang des klassischen Altertums faßten den Tod sehr ruhig als ein Naturgesetz auf. Der Epiker Lucrez z. B. lehrte: „Cedit enim rerum novitate extrusa vetustas semper, et ex aliis aliud reparare necessest; nec quisquam in Marathrum nec Tartara deditur atra: materies opus est ut crescant postera saecta; quae tamen omnia te vita perfuncta sequentur; nec minus ergo ante haec quam tu cecidere, cadentque“ (De rerum natura, ed. Munro, Cambridge 1873, lib. III v. 964—69).

Nach Seneca ist der Tod die beste Erfindung der Natur und 'allen' ein Ende: „O ignaros malorum suorum, quibus non mors ut optimum inventum naturae laudatur“ (Ad Marc. de consol. Annaei Senecae opera quae supersunt recogn. Haase, 3 vol. Lipsiae 1853/62, lib. XX 1).

Bei Shakespeare hat Caesar diese Auffassung: „Death, a necessary end“ (II 2, 36). Greene bekennt in 'Life and Death of Ned Browne': „I held death only as nature's due“ (Huth Libr. XI S. 21). Ähnlich sagt Lyly: „Death is a debt nature doth craue“ (ed. Bond II, S. 451).

Gegen die Todesfurcht wandten sich besonders die Stoiker und suchten sich mit dem Gedanken an den Tod vertraut zu machen, um ihn zu ertragen. Von englischen Dichtern bekämpft Sidney die Todesfurcht mit dem Hinweis auf die Gesetzmäßigkeit des Todes: „Since nature's works be good and death doth serve as nature's work, why should we fear to die“ (ed. Grosart, III S. 59). Aus demselben Grunde findet Caesar bei ihm die Todesfurcht seltsam: „Of all the wonders that I yet have heard, It seems to me most strange that men should fear; Seeing that death, a necessary end, Will come when it will come“ (II 2, 34—37). Brutus zeigt sich bei der Nachricht von Portias Tod als echter Stoiker: „Farewell, Portia. We must die; With meditating that she must die once, I have the patience to endure it now“ (IV 3, 190—192).

Selbstmord war, wenn das Leben nicht mehr die Bedingungen zu einem vernunftgemäßen Dasein bot, nach der Lehre der Stoa eine Forderung der Vernunft. Seneca lehrt: „Eadem illa ratio monet, ut, si licet, moriaris quemadmodum potes et quicquid obvenerit, ad vim adferendam tibi invadas" (Senecae Epistol. mor.; lib. VIII, ep. I, 28). Auch Rodrigo im Othello hat diese Ansicht: „It is silliness to live when to live is torment; and then have we a prescription to die when death is our physician" (I 3, 311). Für Seneca ist der Selbstmord Befreiung: „Qui mori didicit, servire dedidicit quid ad illum carcer et custodia et claustra?" (Epistol. mor., lib. III ep. V 10). Dazu stimmen im Julius Caesar die Worte des Cassius: „Therein, ye gods, you make the weak most strong; Nor stony tower, nor walls of beaten brass, Nor airless dungeon, nor strong links of iron, Can be retentive to the strength of spirit; but life, being weary of these worldly bars, Never lacks power to dismiss itself" (I 3, 91—97). Casca pflichtet ihm bei: „So every bond man in his own hand bears The power to cancel his captivity" (I 3, 101—102).

Seneca hat den Selbstmord geradezu als heroische Tat gerühmt: „Ille vir magnus est, qui mortem sibi non tantum imperavit, sed invenit" (Epistol. mor., lib. VII, ep. I 25). Shakespeare läßt Cleopatra ähnliche Anschauungen aussprechen: „it is great To do that thing that ends all other deeds; Which shackles accidents and bolts up change; Which sleeps, and never palates more the dug, The beggar's nurse and Caesar's" (V 2, 4—8). Octavianus sieht in ihrem Selbstmord etwas Großes: „Being royal, Took her own way" (V 2, 339). Brutus im Julius Caesar verwirft zwar nach der Lehre des Pythagoras den Selbstmord, aber es ist nur ein schulmäßiges Verwerfen: „Think not, thou noble Roman, That ever Brutus will go bound to Rome" (V 1, 111—112).

Als ersehnenswerter Abschluß des Lebens galt jeder Tod, wenn widrige Schicksale das Leben unerträglich erscheinen

ließen. So sagt Seneca: „Haec (sc. mors) servitutem invito domino remittit haec captivorum catenas levat haec e carcere educit haec exulibus in patriam semper animum oculosque tendentibus ostendit nihil interesse, infra quod quis jaceat“ (Ad Marc. de consol. lib. XX 2). Danach urteilt Barcley: „O howe many that hath ben in captivity And bitter pryson doth deth clene quyte and red By it all fetters and chaynes lowsyd be All worldly tourment all payne and cruelte Is red by deth“ (Ship of Fools II S. 117). Auch Lodge folgt in 'Euphues Shadow' dem römischen Philosophen: „Death setteth the slaue at libertie, in dispight of his maister: Death deliuereth the Captiue from his chaine, the prisoner from his penurie“ (Hunt. Club LVIII. S. 50). Brutus im Julius Caesar wünscht die Erlösung durch den Tod herbei: „Night hangs upon mine eyes; my bones would rest, That have but labour'd to attain this hour“ (V 5, 41—42). Freudig begrüßt der gefangene Mortimer den Tod, der seine Ketten löst: „But now the arbitrator of despairs, Just death, kind umpire of men's miseries, With sweet enlargement doth dismiss me hence“ (H 6 A II 5, 28—30). Wenn Antonius im 'Merchant of Venice' es als gütige Fügung des Geschicks bezeichnet, daß es ihn davor bewahrt „to view with hollow eye and wrinkled brow An age of poverty“ (IV 1, 270), so ist diese Auffassung wohl eher heidnisch als christlich. Auch die Todesauffassung im Grablied der Imogen ist heidnisch: rückblickend auf das abgeschlossene Leben wird der Tod als Erlöser gemalt: „Fear no more the frown o 'the great; Thou art past the tyrant's stroke“ (Cymb. IV 2, 264).

Versöhnend wirkte der Tod auf die Alten, indem sie jene Achtung ihm entgegenbrachten, die einem so ernsten Ereignis seitens denkender und fühlender Menschen gebührt. Weil er dem irdischen Dasein ein Ende setzt, löscht er auch die Leidenschaft der Überlebenden aus und verleiht einen gewissen Heiligenschein selbst einem tiefgehaßten Feinde (vgl. Chudzinski, Tod und Totenkultus bei den alten Griechen,

Gütersloh 1907, S. 17). In dieser Auffassung liegen die Ehrungen begründet, die bei Shakespeare der Sieger Octavianus den Leichen der Kleopatra und des Antonius zu teil werden läßt: „She shall be buried by her Antony: No grave upon the earth shall clip in it A pair so famous. High events as these Stricke those that make them" (V 2, 367—370). Antonius zeigt diese Achtung vor dem Tode in der Nachrede auf seine Gattin Fulvia: „she 's good, being gone" (I 2, 130). Denselben Ausspruch tut der König in 'All 's well': „That's good that's gone. Our rash faults Make trivial price of serious things we have, Not knowing them until we know their grave" (V 3, 60—62).

III. Der Tod als Zugang zu einem anderen Sein.

1. Züge biblischer Herkunft.

Nach alttestamentlicher Vorstellung ist der Tod der Eingang in das Totenreich. Tiefes Dunkel herrscht dort, kein Lichtstrahl dringt hinein (vgl. Psalm LXXXVIII 13, CXLIII 3; Hiob X 21f.; Matth. IV 16). Hierzu stimmt in 'Measure for Measure' der Ausspruch des Claudio: „If I must die, I will encounter darkness as a bride, And hug it in mine arms" (III 1, 84—86). Ein geläufiger Ausdruck des Alten Testaments für Finsternis, Not, Todesgefahr und die Unterwelt überhaupt ist der „Schatten des Todes" (vgl. Hiob X 21f.; XXXVIII 17; Luc. I 79). Der Dramatiker Peele hat diese Vorstellung geborgt: „Then set thy angry soul upon her wings And let her fly into the shade of death" (David, Sc. XI v. 8). Auch die Königin Margarete bei Shakespeare gebraucht dieses Bild: „Witness my son, now in the shade of death" (R 3 I 3, 267). Der lebensmüde Heinrich VI. seufzt: „For in the shade of death I shall find joy" (H 6 B III 2, 54).

Die alttestamentlichen Schriftsteller bezeichnen den Tod mit Vorliebe als einen „Schlaf" oder, da sie keine Auf-

erstehung kennen, als einen „ewigen Schlaf“ (Psalm 13,4; Hiob 3, 13; Jerem. 51, 39). Dies Bild ist daher auch den englischen Theologen der Reformationszeit geläufig, hat aber einen anderen Sinn, da es nach der spätjüdisch-christlichen Auffassung den Tod nur als Zwischenzustand zwischen Leben und Auferstehung voraussetzt (vgl. Matth. IX 24, Joh. XI 13). Der protestantische Märtyrer John Bradford († 1555) in seiner Predigt ‘Against the Fear of Death’ lehrt „Death is but a sleep “(Writings of John Bradford S. 345). Auf den Todesschlaf spielt bei Shakespeare Heinrich IV. an: „When I am sleeping with my ancesters“ (H 4 B IV 4, 61). Ebenso Kardinal Wolsey: „When I am forgotten And sleep in dull cold marble“ (H 8 III 2, 443). Der eine Mörder des Herzogs Clarence erinnert ausdrücklich an den Zwischenzustand des Todes, wenn er sagt: „He shall never wake till the judgment-day“ (R 3 I 4, 103).

Neben diese Anschauung tritt dann die andere, ebenfalls schon im Neuen Testament bezeugte, die keinen Zwischenzustand kennt, sondern unmittelbar auf den Tod Seligkeit oder Verdammnis folgen läßt. So heißt es im Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus: „Der Arme starb und ward getragen von den Engeln in Abrahams Schoß“ (Luc. XVI 22). Der reiche Mann aber gelangte in die Hölle (v. 23). Man vergleiche auch das Wort Jesu an den Schächer: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein“ (Luc. XXIII 43; ferner Philip. I 23, II Cor. V 8). Diese Auffassung des Todes ist die herrschende geworden. Man begegnet ihr ständig in Gebeten, Predigten und religiösen Dichtungen über den Tod; vgl. z. B. Vers 421 des mittelenglischen Gedichtes ‘The Mirror of the Periods of Man’s Life’: „Deeþ makiþ soulis to heuen to goo“ (ed. Furnivall E. E. T. S. XXIV S. 71). Die Prediger der Reformationszeit sprechen denselben Gedanken aus. Thomas Becon († 1570) lehrt in ‘The Solace of the Soul’: „Death is a gate and entrance into eternal life” (Prayers ed. Ayre, S. 575). John Bradford verherrlicht den Tod:

„Death is the haven to eternal life, the gate of gladness, the port of paradise. It is a passage to the Father and a chariot to heaven“ (Bradford's Letters, S. 54).

Auch Shakespeare hat diese Vorstellung vom Tode häufig zum Ausdruck gebracht; vgl. den Dialog zwischen Olivia und dem Clown in Twelfth Night:

Cl.: Good madonna, why mournest thou?

Ol.: Good fool, for my brother's death.

Cl.: I think his soul is in hell, madonna.

Ol.: I know his soul is in heaven, fool! (I 5, 72—75).

An Lucas XVI 22 erinnern Bolingbrokes Worte bei der Nachricht von Norfolks Tod: „Sweet peace conduct his sweet soul to the bosom Of good old Abraham!“ (R 2 IV 1, 103). Frau Hurtig versetzt in ihrem Bericht über Falstaffs Tod den Ritter in Arthurs Schoß, eine volkstümliche Wendung für Abrahams Schoß: „Nay, sure, he 's not in hell: he 's in Arthur's bosom“ (H 5 II 3, 10). Als Gang zur Ewigkeit wird der Tod in 'Measure for Measure' III 1, 55—58 bezeichnet. Isabella umschreibt dort dem Bruder den nahen Tod: „Lord Angelo, having affairs to heaven, Intends you for his swift ambassador, Where you shall be an everlasting leiger: Therefore your best appointment make with speed; To-morrow you set on“. Ähnlich sagt der Schließer zu Claudio: „By eight to-morrow Thou must be immortal“ (ebenda IV 2, 66). Diese Auffassung des Todes setzt voraus, daß der Tod als Trennung von Leib und Seele gedacht wird. Coverdale sagt in 'The Treatise on Death': „Death is but a separation of body and soul“ (The Remains of Coverdale, S. 47). Dieser Glaube findet bei Shakespeare seinen schönsten Ausdruck in der Trostrede Lorenzos an Julias Eltern: „Your part in her you could not keep from death, But heaven keeps his part in eternal life“ (Rom. IV 5, 69—70). Vergleiche ferner die Mitteilung Carlisles über Norfolks Tod: „And there, at Venice gave His body to that pleasant country 's earth, And his pure soul unto his captain Christ“ (R 2 IV 1, 97—99).

Der Ausblick auf ein seliges Leben führt dahin, daß der Tod für den gläubigen Christen seine Schrecken verliert (I. Corinth. XV 55). Paulus sehnt sich nach dem Tode: „Ich habe Lust abzuscheiden und bei Christo Jesu zu sein" (Philip. I 23). Bei Shakespeare sieht Catharina, die Gemahlin Heinrichs VIII., dem Tode mit der Ruhe entgegen, die das Bewußtsein, die Lebensführung dem göttlichen Gebot angepaßt zu haben, dem frommen Christen gibt: „I sit meditating On that celestial harmony I go to" (IV 2, 79—80).

Der Frevler kommt nach christlischer Lehre in die Hölle, und der Gedanke an den Tod flößt ihm daher die größten Schrecken ein. Thomas Becon sagt in 'The Sick Man's Salve': „To the infidel and unfaithful man death is both fearful and terrible" (Prayers and other Pieces, S. 149). Unter diesem Gesichtspunkt wird bei Shakespeare der Tod Beauforts aufgefaßt: „Ah! what a sign it is of evil life Where death's approach is seen so terrible!" (H 6 B III 3, 5—6), und: „O thou eternal Mover of the heavens! Look with a gentle eye upon the wretch; O! beat away the busy meddling fiend That lays strong siege unto this wretch's soul, And from his bosom purge this black despair" (ebenda v. 19—23).

Welcher Art die Qualen sind, die den Bösewicht im Tode erwarten, lehren im Anschluß an Luc. XVI 24 und an die jüdisch-christlichen Apokryphen die Höllenschilderungen (vgl. die beste Sammlung dieser Vorstellungen bei Paul Volz, Jüdische Eschrologie, Tübingen und Leipzig, 1903, S. 282ff.). Das im 13. Jahrhundert entstandene mittelenglische Gedicht 'Deeþ' (ed. Morris, E. E. T. S. IL S. 169), zeigt, wie die Seelen im Tode von der grimmigsten Kälte und der größten Hitze gepeinigt werden. Ähnlichen Anschauungen begegnet man bei Shakespeare in 'Measure for Measure', wo Claudio seine Todesfurcht (Death is a fearful thing) durch folgende Ausführungen begründet: „Ay, but to die, and go we know not where; To lie in cold obstruction and to rot; This sensible warm motion to be-

come A kneaded clod; and the delighted spirit To bathe in fiery floods, or to reside In thrilling region of thick-ribbed ice“ (III 1, 119ff.).

Diese verschiedene Wertung des Todes wird aber nur bei Personen angetroffen, die ein entwickeltes Geistes- und Gefühlsleben besitzen. Wer dieses nicht hat, steht dem Tode gegenüber wie Bernardino in ‘Measure for Measure’, dessen Vorstellungen der Schließer in folgender Weise charakterisiert: „A man that apprehends death no more dreadfully but as a drunken sleep; careless, reckless, and fearless of what’s past, present, or to come; insensible of mortality and desperately mortal“ (IV 2, 149ff.).

2. Züge klassischer Herkunft.

Zugang zu einem Schattenleben in der Unterwelt ist der Tod nach den mythologischen Vorstellungen der Alten (vgl. Ilias VII 330; V 67, 82). Die englischen Dichter schöpfen ihre Vorstellungen über das Totenreich und seine Bewohner zumeist aus Vergil Men. VI (vgl. Karl Frey, Die klassische Götter- und Heldensage bei Marlowe, Greene, Kyd und Peele, Straßburg Diss. 1909). Bei Shakespeare betrachtet der sterbende Antonius seinen Tod als Zugang zu den im Totenreich liegenden Gefilden der Seligen: „I come, my queen. Where souls do couch on flowers, we’ll hand in hand, And with our sprightly port make the ghosts gaze: Dido and her Aeneas shall want troops, And all the haunt be ours“ (IV 12, 50—54). Das Gemälde, das Antonius von seinem zukünftigen Leben entwirft, enthält rein klassische Züge. Bei Plutarch findet sich eine solche poetische Gestaltung des Todesgedankens des Antonius nicht. Sidney Lee (The French Renaissance in England, Oxford 1910) vergleicht Anton. IV 12, 50—54 mit der Chanson III von Ronsard (ed. Blanchemain, 1896, I S. 383). Die gleichen Situationen in beiden Dichtungen — Ronsard will mit seiner Geliebten in die Elysäischen Felder hinübergehen.

Dort werden sie von den durch ihre Liebe berühmten Gestalten der klassischen Sage umringt und begrüßt werden und sich auf Blumen lagern — veranlaßt Sidney Lee zu dem Urteil: „Nowhere does Shakespeare strike so vividly Ronsard's precise note. Shakespeare in his maturity was at any rate faithful to the classical sentiment which animated the poetry of the French Renaissance" (S. 222).

Die mythologische Vorstellung vom Tode als Zugang zu einem Leben in der Schattenwelt gerät schon bei Socrates ins Schwanken. Nach Platons Apologie ist für Socrates das „Todsein entweder soviel als nichts sein und keine Empfindung von irgend etwas haben, wenn man tot ist; oder, wie gewöhnlich gesagt wird, es geschieht eine Versetzung und ein Umziehen der Seele aus diesem Ort nach einem andern" (übersetzt von Schleiermacher, Reclam, S. 42). Ein wunderbarer Gewinn wäre der Tod nach Socrates, wenn er „wie ein Schlaf wäre, in welchem der Schlafende auch nicht einmal einen Traum hat" (ebenda, S. 42).

Von den Denkern der Renaissance schätzt besonders Montaigne die Auffassung des Platonischen Socrates vom Tode als traumlosen Schlaf. Um zu beweisen, daß der Tod kein Übel ist, zitiert er Socrates: „Si la mort est un anéantissement de nostre estre, c'est encore amendement d'entrer en une longue et paisible nuit. Nous ne sentons rien de plus doux en la vie qu'un repos et sommeil tranquille et profond sans songe" (Essais III 12 ed. Moutheau et D. Jouaust, Paris, 1886ff.).

Für die reflektierende Art Montaignes war in England großes Interesse vorhanden. Unter den verschiedenen englischen Übersetzungen der Essais (vgl. darüber Sidney Lee, The French Renaissance in England, S. 170) ist für die Shakespeare-Forschung die von Florio die wichtigste. Sie wurde 1600 ins Buchhändlerregister eingetragen und erschien gedruckt 1603. Florio stand mit Shakespeare in persönlichem Verkehr, und schon Capell hat darauf hingewiesen, daß Shakespeare die Essais benutzt hat (vgl. Shake-

speare Jahrbuch XXXV S. 313, Rezension von J. M. Robertson, Shakespeare and Montaigne, London 1909). Die Dramen, deren Entstehungszeit in die Zeit der Erscheinung von Florios Übersetzung fällt, enthalten zahlreiche Todesbetrachtungen. Da diese Todesbetrachtungen, die in 'Measure for Measure' einen breiten Raum einnehmen und im Hamlet förmlich zum Leitmotiv werden, inhaltlich mit Todesbetrachtungen, wie sie Essai III Kap. 12 enthält, übereinstimmen, so hat man geschlossen, daß Shakespeare von Florios Montaigne-Übersetzung stark beeinflußt worden sei (vgl. Robertson, Shakespeare und Montaigne, London 1909; rez. Shakesp.-Jahrbuch XXXV S. 313 und Deutsche Rundschau CXXXXIII, S. 140).

Hamlets Grübeleien über den Tod im Selbstmordmonolog III 1, (60—64 To die: to sleep, No more; and by a sleep to say we end The heart-ache and the thousand natural shocks That flesh is heir to, 'tis a consummation Devoutly to be wish 'd) sollen auf Montaignes Essai III Kap. 12 beruhen, eine Stelle, die Florio in folgender Weise übersetzt: „If it (death) be a consummation of ones being, it is also an amendement and entrance into a long and quiet night. Wee finde nothing so sweete in life, as a quiet rest and gentle sleepe and without dreames" (Book III ch 12, zitiert nach Anders, Shakespeare's Books, S. 274). Diese Methode, aus der inhaltlichen Übereinstimmung der Todesbetrachtungen auf eine Beeinflussung Shakespeares durch Montaigne zu schließen, muß aber mit Vorsicht angewendet werden, da Shakespeare, wie Anders (S. 274) hervorhebt, die Todesauffassung des Platonischen Socrates selbständig aus Cicero, Stobaeus, Plutarch oder aus Mary, Countess of Pembroke's Übersetzung von Ph. de Mourney's 'Discourse of Life and Death' geschöpft haben kann. Die Todesbetrachtungen in Hamlet III 1, 60—64 gehören jedoch zu den Stellen, an denen sich der Einfluß Montaignes sicher nachweisen läßt, denn zu der inhaltlichen Übereinstimmung kommt noch eine wörtliche: Shakespeare gebraucht auch

„consummation", womit Florio das „anéantissement" Montaignes wiedergibt.

Feis stellt in 'Shakespeare and Montaigne' London 1884, S. 25 den Satz auf: „Hamlet's incessant thoughts of death are the same as those of his model, Montaigne". Für Hamlets Monolog trifft dieser Satz wohl zu. Die Anschauungen, die Shakespeare den Dänenprinzen hier aussprechen läßt, zeigen ein Schwanken zwischen klassischen und christlichen Anschauungen über den Tod, wie es auch bei Montaigne begegnet. Hamlets Auffassung des Todes als traumlosen Schlaf und seine Wertung als höchst wünschenswerten Zustand ist die des Platonischen Socrates. Der Gedanke an die ethischen Mängel der Welt, ihre Disharmonie und Ungerechtigkeit erzeugen in Hamlet den Wunsch, die See von Plagen gegen einen traumlosen Schlaf einzutauschen. Doch wie bei Montaigne, so bleiben auch bei Hamlet die Betrachtungen über die Anschauungen der Alten vom Tode nur theoretischer Natur; ausschlaggebend für die Lebensführung beider sind die auf christlichen Anschauungen beruhenden Vorstellungen vom Tode. Montaigne, dessen Todesbetrachtungen rein heidnisch sind, lebt und stirbt als Katholik, und bei Hamlet erblaßt das klassische Bild des Todes als traumloser Schlaf vor dem Bilde des Todes, dem christliche Anschauungen die Farbe gegeben haben: Der Tod ein Schlaf, der durch Träume Qualen mit sich bringt.

Die Socratische Annahme vom Tode als Zugang zu einem ruhigen Schlaf wird gegen den Ausgang des klassischen Altertums eine Lehre. Nach Seneca sind die Vorstellungen vom Hades nur dichterische Phantasien (Ad Marc. de consol. lib. XIX 2). Lucrez preist den ruhigen Schlaf: „Illud ab hoc igitur quaerendum est, quid sit amari tanto opere, ad somnum si res redit atque quietem, cur quisquam aeterno possit tabescere luctu" (De rerum natura, lib III 909—911) Nach Seneca ist der Zustand des Todes dem Zustand vor der Geburt gleich: „Mors nos in illam tranquillitatem, in

qua antequam nasceremur iacuimus, reponit“ (Ad Marc. de consol. lib. XIX 5). An diese Auffassung klingt bei Shakespeare der Ausspruch des Prospero im ‘Sturm’ an: „Our little life Is rounded with a sleep“ (IV 1, 157).

Die Vorstellung, für die Mühsale des Lebens eine einzige, lange Nacht des tiefsten und daher süßesten Schlafes einzutauschen, soll die Todesfurcht überwinden helfen; vgl. dazu Lucrez: „Tu quidem ut es leto sopitus, sic eris aevi quod super est cunctis privatu' doloribus aegris“ (De rerum natura, lib III 904/5). Mit diesem Hinweis bekämpft in ‘Measure for Measure’ der Herzog Claudios Todesfurcht. Der Tod, der uns entlastet und alle Widersprüche löst, ist ja nur ein Schlaf: „Thy best of rest is sleep, And that thou oft provokest; yet grossly fear 'st Thy death, which is no more“ (III 1, 17—19).

Unsterblichkeit durch seine Werke erhofft Horaz. Die Werke sind der Teil seiner Persönlichkeit, der die Nacht des Todes (sed omnes una manet nox; Carm. I 28) überdauert: „Non omnis moriar multaque pars mei Vitabit Libitinam: usque ego postera Crescam laude recens“ (Carm. III 30). Die Überwindung des Todes durch eigene Kraft war auch den Männern der Renaissance sympathisch. Sir Antonie Sentleger, ein Zeitgenosse Wyatts, setzt diesem folgende Grabschrift: „Though he be dead, yet doeth he quick appear By immortal fame that death cannot confound. His life for aye, his fame in trump shall sound. Though he be dead, yet is he thus alive: No death that life from Wyatt can deprive“ (The Poetical Works of Sir Th. Wyatt, S. 236).

Shakespeare spricht in den Sonetten mehrfach die Überzeugung aus, daß der Tod seinen Namen nicht vernichten kann; seine Verse sind sein unvergängliches Denkmal: „Not marble, nor the gilded monuments Of princes, shall outlive this powerful rhyme“ (Sonn. LV 1—2) und: „And yet to times in hope my verse shall stand, Praising thy worth, despite his cruel hand“ (Sonn. LX 13/14); ferner: „Spite of Death, I'll live in this poor rhyme, While

he insults o 'er dull and speechless tribes" (Sonn. CVII 11/12). In Richard III. weist der Prinz von Wales auf die Ohnmacht des Todes hin; Caesars Namen hat der Tod nicht vernichten können: „Death makes no conquest of this conqueror; For now he lives in fame, though not in life" (III 1, 87—88).

Die französischen Dichter Ronsard († 1585) und Du Bellay († 1560) begnügten sich nicht damit, nach Horaz (Carm. III 30) und Ovid (Metam. XV 871ff.) nur für ihre eigene Person sich Unsterblichkeit, also Überwindung des Todes, durch ihre Werke zuzusichern, sondern sie verhießen in den tönendsten Worten auch ihren Gönnern Unsterblichkeit. Das Buch wird zum Denkmal; die Verse, unvergänglich wie Diamanten, sind die Inschrift, die den Namen des Gefeierten der Vergessenheit, dem Tode entreißt (vgl. Ronsard Odes I 7, ed. Blanchemain II S. 58). Diese Mode haben die englischen Renaissancedichter übernommen (vgl. Sidney Lee, The French Renaissance in England, S. 278ff.). Sir Philipp Sidney schreibt in seiner 'Apology for Poetry' (1595), es sei allgemeiner Gebrauch der Dichter: „To tell you that they will make you immortal by their verses" (S. Lee, S. 279). Nash berichtet, daß diese Vorstellungen der Dichter bei hochgestellten Persönlichkeiten nicht ohne Erfolg waren: „Men of great take it of merit to have their names eternized by poets" (Pierce Pennilesse 1598 zitiert nach Sidney Lee, S. 280). Edmund Spenser folgt dieser Mode: „Thy Lord shall never die the whiles this verse Shall live, and surely it shall live for ever" (The Ruines of Time, v. 36). Ebenso Drayton: „While thus my pen strives to eternize thee" (Idia XXXXIV 1) und Daniel: „This (verse) may remain thy lasting monument" (Delia XXXVII 9). Shakespeare als Sonnettdichter steht stark im Banne dieser Mode: „From hence your memory death cannot take; Your monument shall be my gentle verse" (Sonn. LXXXI 3/9); „Nor shall Death brag thou wander'st in his shade, When in eternal lines to time thou growest"

(Sonn. XIX 11/12); „'Gainst death and all-oblivious enmity Shall you pace forth; your praise shall still find room Even in the eyes of all posterity That wear this world out to the ending doom" (Sonn. LV 9—12).

B. Die Allegorie des Todes.

I. Züge biblischer Herkunft.

1. Die Erscheinung des Todes ist in der Bibel am ausdrucksvollsten dort, wo ihn die Apokalypse als Reiter auf fahlem Rosse zeigt: „Und ich sahe und siehe, ein fahl Pferd, und der darauf saß, des Name hieß Tod" (VI 8). Danach hat der fromme Samuel Rowlands um 1604 in 'Death's Great and Generall Challenge' den Tod sagen lassen: „My horse is pale, well pac'd, I neuer shoo him, Sainct Georges Gelding was a jade vnto him" (Hunt. Club VII, S. 4). Shakespeare hat auf das Bild bemerkenswerter Weise verzichtet.

2. Jäger ist der Tod nach Psalm XVIII 6 und CXVI 3; mit seinen „Netzen" und „Schlingen" fängt er die Menschen. Mehrfach sprechen daher die Engländer der Renaissance von „the snares" des Todes; vgl. z. B. „Now I must walk among the snares of death" (Christian Prayers, col. 1566, S. 66). Coverdale sagt in 'The First Book of Death': „The Lord shall deliver thee from the snare of the hunter" (The Remains of Coverdale, S. 73). Ferner: „Bersabe laid snares of death unto Urias life" (Peele, David, Sc. IV v. 20). Der Dramatiker Dekker der Shakespearezeit nennt in 'The Wonderfull Yeare' (1603) den Tod: „the cunning hunter Death" (Huth Libr. I, S. 121). Bei Shakespeare faßt Prinz Heinrich auf dem Schlachtfelde von Shrewsbury den Tod als Jäger auf: „Death hath not struck so fat a deer to day, Though many dearer, in this bloody fray" (H 4 A V 4, 106—107).

3. Das Bild von dem Schnitter Tod, der die Sense führt, ist zwar nicht biblisch; seine weite Verbreitung aber

verdankt es vielleicht der sekundären Anknüpfung an biblische Schilderungen des Gerichts als einer Ernte; vgl. besonders Apok. XIV 14ff. Danach sagt Rowlands in 'Deathes Epitaph Vpon Euery mans Grave: „Behold How flowerlike men wither and decay How soone Deaths Sith doth mowe them downe like hay" (Hunt. Club VII, S. 47). Ein ähnliches Bild auch bei Shakespeare. Antonius ruft: „I'll make death love me, for I will contend Even with his pestilent scythe" (III 13, 193).

4. Krieger ist der Tod nach Apokalypse VI 8; denn er zieht aus, um die Menschen zu vernichten. Danach sagt der große mittelenglische Satiriker Langland: „Deth cam dryuende after and al to doust passhed Kynges & knyztes, Kayseres and popes; Lered ne lewed he let no man stonde, That he hitte euene þat euere stired after. Many a louely lady and lemmanes of knyztes Swouned and swelted for sorwe of dethes dyntes" (Piers the Plowman ed. Skeat, E. E. T. S. XXXVIII, S. 371). In dem nach Skeat um 1380 entstandenen Streitgedicht 'Death and Liffe' (ed. Bishop Percy's Folio-Manusc., ed. Hales and Furnivall, 1868, III, S. 49ff) rühmt sich die Allegorie des Todes, Adam und seine ganze Nachkommenschaft mit dem Schwerte erschlagen zu haben. Auch die Arthusritter sind unter ihren Streichen gefallen (I killed Lancelott and Gallaway the good knight and Gawaine and all the rowte I rent ffrom the round table (v. 340/341). Das Gedicht ist ferner aus dem Grunde interessant, weil es eine ausführliche Beschreibung des Todes enthält: „His eyes farden as the fyer that in the furnace burnes; They were hollow in her head with full heauye browes; her cheekes were leane with lipps full side, with a marvelous mouth full of long tushes and the nebb of her nose to her navell hanged and her lere like the lead that latelye was beaten" (v. 164/169). Daß der Tod hier weiblich gestaltet ist, ist wohl Einfluß bildlicher Darstellung. Als Weib abgebildet sind die Allegorien Tod und Leben nach Frimmel (Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Mitteil.

der K. K. Zentralkommission, Neue Folge, Wien 1884, Bd. 10, S. 87) in einem ins 11. Jahrhundert gehörenden lateinischen Psalter (Brit. Mus. Cotton Tiber. C VI) und in 'The Missal of Bishop Leofric' (Oxford, Bodleiana). Auch Chaucer denkt in der Erzählung des Ablaßkrämers sich den Tod als Krieger: „Deeth hath a thousand slayn this pestilence" (v. 679) und „Deeth shal be slayn, he that so manye sleeth" (v 700) Hoccleve hat die Auffassung seines Meisters Chaucer: Er warnt die Fürsten vor dem Tode, der sogar Alexander niedergeworfen hat: „Deeth threwe him doun to grounde and lete him lye" (Regiment of Princes, v. 5363 ed. Furnivall, E. E. T. S. E. S. LXXII). In einer Moralität aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, 'Pride of Life', läßt der Tod wie ein Eroberer dem König ankünden, daß er in sein Land kommen werde, um seine Macht zu zeigen. Alle hätten zu sorgen. Vater und Mutter will er erschlagen; keinen will er verschonen. Der König unterschätzt den furchtbaren Krieger und fordert ihn zum Kampfe heraus. Darauf erschlägt ihn der Tod (vgl. A. Brandl, Quellen des weltlichen Dramas, S. XIII). Auch in der Moralität 'Castle of Perseverance' (15. Jahrh.). wird der Mensch vom Tode erschlagen (Pollard, English Miracle Plays, Oxford, 1895, S. 64ff.). Der schottische Dichter Dunbar schildert in 'Lament for the Makaris' (ed. Schipper, S. 285), wie der Tod alle niederschlägt: er ergreift die Ritter im Felde, wenn sie unter Helm und Schild bewaffnet einhersprengen; er ist Sieger im Getümmel; er schlägt den Kämpfer und den Feldherrn. Dekker macht in 'The Wonderfull Yeare' (1603) den Tod zum Feldherrn und läßt ihn London, das von der Pest heimgesucht ist, belagern: „Death like a Spanish Leagar, or rather like stalking Tamerlaine hath pitcht his tents in the sinfully-poluted suburbes" (ed. Grosart, Huth Libr. I, S. 110). Bei Shakespeare gilt der Leichenzug Heinrichs V. als Triumphzug des Siegers Tod; vgl. die Worte Exeters: „Upon a wooden coffin we attend; And death's dishonourably victory We with our stately presence glorify,

Like captives bound to a triumphant car" (H 6 A I 1, 19—22). Im König Johann schildert der Bastard die Wut, mit welcher der Tod die Menschen angreift: „Not death himself in mortal fury half so peremptory" (II 1, 453). Ritter ist der Tod nach den höhnischen Worten der Pucelle an Bedford: „What will you do, good grey-beard? brake a lance, And run a tilt at death within a chair?" (H 6 A III 2, 50—51). Vergleiche ferner den Ausspruch des Troilus: „I will throw my glove to Death himself" (IV 4, 65).

Als Krieger kann der Tod auch Waffen führen. Nach Apok. VI 8 hat er ein Schwert in der Hand. Chaucer in der Erzählung des Ablaßkrämers gibt dem Tode einen Speer: „Deeth with his spere he smote his herte atwo" (v. 667). Ebenso Stephan Hawes, der Dichter der Allegorie 'Pastime of Pleasure': „But whan I thought longest to endure, Deth with darte arest me sodenly" (Percy Society XVIII, S. 203). Das Bild vom Speer schwingenden Tode verwendet Nicholas Grimald: „At the doore dartthirling Death there stood" (Tottel's Misc, S. 117). Kyd gibt dem Tode einen Wurfspieß: „What boote your teares, or what auailes your sorrow Against th' ineuitable dart of Death?" (Cornelia II v. 236); desgleichen Edmund Spenser in 'A Pastorall Aeglogue': „Accuse the direfull dart that death sent out To give the fatall stroke" (ed. Morris, S. 567). Bei Marlowe fühlt sich der sterbende Tamburlaine von der Waffe des Todes bedroht: „Death stands aiming at me with his murdering dart" (Tamb. B. IV 3, 68). Shakespeare gibt dem Tode dieselbe Waffe; vgl. Cymbeline IV 2, 210. Arviragus glaubt dort, sie habe den vermeintlichen Tod der Imogen verursacht: „Smiling, as some fly had tickled slumber, Not as death's dart, being laugh'd at".

Das Gefolge des Kriegers Tod bildet die Hölle, wie überhaupt „Tod und Hölle" gern zusammengestellt werden; vgl. Jes. XXVIII 15; Sprüche V 5; Apok. I 18 und VI 8. Von den Predigern der Reformationszeit sagt dementsprechend der Kanzelredner Latimer in 'The Seventh

Sermon preached before King Edward the Sixth': „Death and Hell go both together" (Sermons by H. Latimer, S. 219). Der Dramatiker Peele sagt von der Gefahr: „Death and Hell do follow thee" (Battle of Alcazar II 4, 132). Shakespeare folgt dieser biblischen Tradition: „Sin, death and hell have set their marks on him" (R 3 I 3, 293).

Kampfgenossen des Kriegers Tod sind nach Hosea XIII 14 und Apok. VI 2ff. Seuchen, Krankheit und Hunger, die mit ihm die Menschen vernichten. Wie vor dem Könige Trabanten herlaufen und die Pest der Gottheit voranschreitet (Habak. III 5), so schickt Langland das Alter als Bannerträger und Boten dem Tode voran: „Elde þe hore he was in þe vauntwarde, And bare þe banere bifor deth by rizte he it claymed" (E. E. T. S. XXXVIII, S. 371). Elde und Seekness gelten häufig in der mittelenglischen Literatur als Boten und Gehilfen des Todes; vgl. das mittelenglische Gedicht 'Of þre Messagers of Deeþ' (The minor Poems of the Vernon Ms. II ed. Furnivall, E. E. T. S. C XVII, S. 443—448) und „die Boten des Todes" in Englische Studien XIV, S. 182. Der Dramatiker Gascoigne zeigt Alter und Tod als Bundesgenossen: „And let hym thynke that right against hym stand Bothe Age and Deathe withe weapons ready bent For Age before comes leading on her hande All thousand sores which deathe to her hathe lent And Deathe hymselfe (when all those speares are spent) Comes creeping on alonely withe a darte, and therewith stryckes the strongest striving harte" (ed. Hazlitt II. S. 290). Für Krankheit als Gehilfin des Todes findet sich ein Beispiel in Dekker's 'Wonderfull Yeare' (1603). Der Dichter personifiziert die Krankheit der Königin Elisabeth in folgender Weise: Krankheit, das schwächliche Kind, wird unter der Pflege des Todes immer größer und stärker. Als es völlig erwachsen ist, macht der Tod Krankheit zu seinem Herold, um die Königin in den Himmel zu rufen: „Death made him his herauld: attirde him like a courtier, and in his name chargde him to goe into the Priuie Chamber of

the English Queene, to sommon her to appeare in the Starchamber of heauen" (ed. Grosart, Huth Libr. I, S. 86). In ganz ähnlicher Weise läßt Ben Jonson in 'The Epitaphe of Lady Jane' Krankheit als Todesboten auftreten: „Sickness is her guest, Whom she with sorrow first did lodge, then feast Then entertain, and as death's harbinger, So woo'd at last that he was won to her Importune wish, and by her loved lord's side To lay her here, inclosed, his second bride" (ed. Cunningham, III, S. 460). Shakespeare verwendet ein ähnliches Bild, wenn John of Gaunt Krankheit und Alter als Vorboten seines Todes ansieht: „Join with the present sickness that I have; And thy unkindness be like crooked age, To crop at once a too long wither'd flower" (R 2 II 1, 132—134).

5. Pest und Tod erscheinen im Alten Testament mehrfach als „Engel" oder „Boten" Gottes; vgl. besonders Jesaias XXXVII 36. Diese Auffassung begegnet in einer allerdings wohl nur ins Englische übersetzten Moralität aus dem späteren 15. Jahrhundert, 'Everyman'. Dort ist der Tod „God's mighty messenger" und steht in Gottes Dienst: „Allmighty God, I am here at your will Your commandment to fulfill" (Dodsley, Old Plays I, S. 99). Vergleiche ferner die frühreformatorische Ballade 'The Assault of God's Fort' (1559); dort heißt es nach Jesaias XXXVII 36: „God did send his slave Death down Into the Papists host among, Which slew the chiefest in all the towne, And greatest captaines in the throng" (Percy Soc. I, S. 30). Mit den Worten: „I am the instromente Of one omnipotente" weist der Tod in einem Skelton zugeschriebenen Wechselgespräch zwischen Mensch und Tod die Anklagen ab, die der Gefolgsmann des toten Jasper Duke of Beddeford gegen ihn richtet (The Epitaff of Jaspar D. of B. ed. Dyce II, S. 393). Auch Thomas More sagt, daß der Tod im Dienste Gottes steht: "Deth commyth, thy myghti mesanger" (Liedersammlung des 16. Jahrh. ed. E. Flügel, Anglia XXVI, S. 185). Im Gedicht Nr. 45 derselben Sammlung läßt ein unbekannter Dichter

den Boten Tod ans Tor klopfen: „This day I satt full royally in a chayre Till sotyll deth knokkid at my gate And vnavised he said to me: checkmate!“ (S. 198) Die Prediger der Reformationszeit nennen den Tod häufig Gottes Boten. So sagt Bradford in ‘Against the Fear of Death’: „Death is a friendly messenger of the Lord’s justice“ (Bradford’s Letters, S. 345). Nach Latimer gehorcht der Tod wie ein guter Bote nur seinem Auftraggeber: „Death is such an arrogant and stubborn fellow, that he will obey nobody but only God“ (Sermons S. 548). Als Gottes Bote kommt der Tod zu dem Dichter Lodge: „Death, dread sergeant of the eternal judge Comes very late to his sole-seated Lodge“ (Sylvestre, Du Bartas 1621). „Sergeant“ nennt auch der sterbende Hamlet den Tod: „This fell sergeant, death, Is strict in his arrest“ (V 2, 347). Der Tod ist hier zwar nicht als Bote Gottes bezeichnet; Shakespeare muß aber diese Auffassung gekannt haben, da einige Stellen in seinen Dramen an Szenen aus Moralitäten erinnern, wo der Bote Gottes erscheint. Wie Everyman den Boten Gottes durch Geld zur Umkehr zu bewegen sucht (vgl. Dodsley, Old Plays I, S. 101), so sagt der sterbende Kardinal Beaufort, der den Tod an seinem Bette zu sehen glaubt: „If thou be’st death, I’ll give thee England’s treasure, Enough to purchase such another island, So thou wilt let me live, and feel no pain“ (H 6 B III 3, 2—4). Die Situation in ‘Pride of Life’ — der König auf dem Thronsessel im Vollgefühl seiner Macht vom Boten Tod, der aus dem Hintergrund hervortritt, niedergeworfen — erscheint vielleicht als Grundlage für das Gemälde, das Richard II. im 3. Akt entwirft: „within the hollow crown That rounds the mortal temples of a king Keeps Death his court, and there the antic sits, Scoffing his state, and grinning at his pomp; Allowing him a breath, a little scene, To monarchize, be fear’d, and kill with looks, Infusing him with self and vain conceit, As if this flesh which walls about our life Were brass impregnable; and humour’d thus Comes at the last, and with a little pin Bores

through his castle wall, and farewell king!" (III 2, 160—170).

6. Feind der Menschen ist der Tod nach biblischer Auffassung. „König der Schrecken" ist er nach Hiob XVIII 14 und „der letzte" und daher fürchterlichste „Feind" nach I. Corinth. XV 26. Die gleiche Auffassung des Todes ergibt sich aus Namen, die englische Dichter dem Tode geben. Bei Chaucer heißt der Tod „theef" (Ther cam a privee theef, men clepeth Deeth; Pard. Tale v. 675) und „false traytour" (ebenda v. 699) und Verwünschungen werden gegen ihn gerichtet: „And we wol sleen this false traytour, Deeth; He shal be slayn, he that so manye sleeth" (ebenda v. 699—700). Der schottische Dichter Lindsay braucht in 'The Deploratioun of the Deith of Quene Magdalene' dieselben Namen: "O traytour Deith! quhome none may contramand" (ed. Laing I, S. 116); ferner „Theif" (ebenda S. 116) und: „Bot thow tyrane, in quhome is found no grace, Our Alleluya hes turnit in Allace!" (ebenda S. 117). Die Verwünschungen, die bei Chaucer nur einige Zeilen einnehmen, ziehen sich hier durch das ganze Gedicht. Bei Skelton im 'Epitaff of the Duke of Beddeford' heißt der Tod: „O murtherer vnmesurable; O turmentoure, traytoure, torterous tyraunte" (ed. Dyce II, S. 392). Auch hier der Ruf nach Rache und Schmähungen wie bei Chaucer: „Dolorous Deth, Wenest thou, felon, such murther to escape? I say, the brewtors of Wales on the wyl be reuenged For thy false conspyracy and frowarde fate. Wherefore, to the felde, to the felde, on with plate and male, Beest, byrde, foule, eche body terrestryal! Seke we this murtherer him to assayle" (ebenda S. 392). In 'Tottel's Miscellany' mahnt ein unbekannter Dichter: „Learne that strength and lufty age, That wealth and want of worldly woe, Can not withstand the mighty rage, Of Death, our best vnwelcome foe" (S. 249). Besonders häufig ist der Name „tyrant". Chapman verwendet ihn in 'A Funeral Song to Death,' einem Gedichte, das sich in heftigen Anklagen gegen der Tod ergeht: „Tyrant, what knew'st thou,

but the barbarous wound Thou gavest the son, the father might confound" (ed. Shepherd III, S. 166); vgl. ferner Barnfield: „vile tyrant" (Poems ed. Arber, London 1882, S. 105) und Rowlands in 'The Famous History of Guy Earl of Warwick' (1607): „There's a tyrant, they call him Death, that murthers everywhere" (Hunt. Club XXXIX, S. 81). Shakespeare gebraucht „tyrant" in Venus v. 931. Im 32. Sonett ist die Bezeichnung „churl Death" gewählt (v. 2). Wie seine Vorgänger, so bedient sich auch Shakespeare der Schmähungen, um die feindliche Stellung des Todes zu den Menschen zu kennzeichnen; vgl. die Worte des Paris in Romeo und Julia an den Tod: „Most detestable death, by thee beguiled, By cruel, cruel thee quite overthrown!" (IV 5, 56—57); ferner Talbots Schmähungen an der Leiche seines Sohnes: „Thou antic death, which laugh'st us here to scorn, Anon, from thy insulting tyranny, Coupled in bounds of perpetuity, Two Talbots, winged through the lither sky, In thy despite, shall 'scape mortality" (H 6 A IV 7, 18—22).

II. Züge christlicher Weiterentwicklung.

1. Der Tod als Skelett.

Zu Anfang des 14. Jahrhunderts tritt jener Typ der Todesdarstellung auf, der seine Formen zunächst dem Kadaver eines meist sehr abgezehrten Menschen entnimmt. Dieser Kadaver erhält durch Querlinien an den großen Gelenken schon eine Beziehung zum Skelett; vgl. dazu die Illustrationen bei Frimmel, Beiträge zu einer Ikonographie des Todes, Mitteilungen der K. K. Zentralkommission, Neue Folge, Wien 1884, Bd. 10 und ferner Mâle, L'art religieux de la fin du moyen âge en France, Paris 1908). Das realistisch gebildete Skelett in der Anwendung als Todesfigur findet erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts und im

16. Jahrhundert zur Zeit einer hochentwickelten Technik allgemeine Verbreitung. Francis Douce zählt in seinem Werke 'The Dance of Death in a Series of Engravings on Wood from Designs attributed to Hans Holbein' London 1902 (Neudruck), S. 142ff. eine große Reihe von englischen Holzschnitten aus dem 16. Jahrhundert auf, in denen das Skelett als Todesallegorie erscheint. Bischof Latimer bezeugt diese Form der Darstellung: „Painters paint death like a man without skin, and a body having nothing but bones" (Sermons, S. 219).

In der englischen Literatur begegnen wir dieser häßlichsten aller Todesallegorien wohl zuerst im 'Bethlehemitischen Kindermord,' der zum Zyklus der 'Coventry Mysteries' gehört und dessen Handschrift aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt. Dort beschreibt sich der Tod selbst: „Thow I be nakyd and pore of array, And wurmys knawe me all abowte" (Shakesp. Soc. Papers 1841, S. 187). Würmer haben sein Fleisch aufgezehrt: „Wurmys xul etyn bothe flesche and felle, As thei have don me" (ebenda S. 188). Um dieselbe Zeit beschreibt Skelton den Tod als Skelett: „No man may him hyde From Deth holow eyed; With synnews wyderyd, With bonys shyderyd, With his worme etyn maw, And his gastly jaw Gasping asyde, Nakid of hyde, Neyther flesh nor fell" (ed. Dyce I, S. 18). Auch in Th. Sackville's 'Mirror for Magistrates' erscheint der Skelettod: „His body dight with nought but bones parde the naked shape of man there saw I plain; All save the flesh, the sinew; and the vein" (ed. Sackville-West, London 1859, S. 115). Edmund Spenser wählt dieselbe Darstellungsform: „His body lean and meagre as a rake" (Faerie Qu. II 11, 22). Samuel Rowlands gibt in dem Streitgedicht 'A Terrible Battle between Time and Death' (1603) die ausführlichste und gräßlichste Beschreibung des Todes. Er läßt die Zeit zum Tode sagen:

> Thou lookest like the inside of a tombe,
> Al rotten bones, with sinnews bound togither.

Thy guts are gone, for they lacke belly roome,
and al thy flesh is lighter then a feather.
Thy head is like an empty drie oile iarre,
Where neather teeth, nor nose, nor eies there are.
From eare to eare thou hast a mouth vnshut,
With armes and hands like to a gardners rake,
Thy ribs shew like a leather Jerkin cut,
Thy voice ressembles hissing of a snake:
Thy legs appeare a pair of crane-stilts right;
And al thy formes more ugly then a sprite

(Hunt. Club XXI, S. 35). Bei Marlowe, Greene, Peele und Kyd erscheint der Skelett-Tod nicht als Todesallegorie; der Homerübersetzer Chapman verwirft diese häßliche Todesallegorie: „They are fools that make Death's form so ugly, and remembrance take Of their dissolving by so foul a sight" (Eugenia, ed. Shepherd II, S. 334). Diese Dichter verwenden die Todesgottheiten der klassischen Mythologie. Shakespeare dagegen steht stark im Banne dieser volkstümlichen Schreckensvorstellung. Er malt sie am meisten aus im König Johann. Da läßt er Constance, die Mutter des früh in den Tod getriebenen Prinzen Arthur, in ihrem Schmerz sagen:

Death, death: I will kiss thy detestable bones,
And put my eyeballs in thy vaulty brows,
And be a carrion monster tike thyself

(III 4, 25ff.). In demselben Drama zeichnet der Bastard Philipp Faulconbridge zweimal den Tod als Skelett: „and in his forehead sits A bare-ribb'd death, whose office is this day To feast upon whole thousands of the French" (V 2, 179) und „Here's a stay That shakes the rotten carcass of old death out of his rags!" (II 1, 456). Ähnlich spricht Romeo vom Tode: „Shall I believe That unsubstantial death is amorous, And that the lean abhorred monster keeps Thee here in dark to be his paramour?" (V 3, 103). Um dieselbe Zeit läßt Shakespeare die Venus zum Tode sagen: „Hard-favour'd tyrant, ugly, meagre, lean" (v. 931) und „thou hast no eyes to see" (v. 939). Doll Tearsheet, Falstaffs

Freundin, vergleicht den Büttel mit dem Skelett-Tod: „Goodman Death, goodman bones“ (H 4 B V 4, 32). Noch in der späten Romanze Cymbeline begegnen wir dem Skelettmann dort, wo der Kerkermeister hervorhebt, daß der Tod keine Augen hat: „Your death has eyes in's head. then; I have not seen him so pictured“ (V 4, 184).

Als Attribute führt der Skelett-Tod Spitzhacke, Spaten, Stundenglas und Sarg. Auf dem zur Ballade 'Dance and Song of Death' (1568/1569 ins Buchhändlerregister eingetragen) gehörenden Titelbild trägt der Tod einen Spaten in der Hand. (Die Ballade ist abgedruckt Roxburghe Ballads III, S. 184.) Dazu stimmt S. Rowlands mit den Worten: „Lord of pickaxe and of spade“ (Hunt. Club XXI, S. 28) und ‚And till the last mans graue be made, Raigne King of Pickaxe and of Spade“ (Hunt. Club XIV, S. 34). Bei Shakespeare hat der Tod weder Spitzhacke noch Spaten.

Das Stundenglas findet man häufig in der Hand des Skelett-Todes; so schon auf einem Pariser Holzschnitt von 1527 (vgl. darüber Woltmann, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1876, II, S. 92). Auf dem Titelbild zu Rowlands 'A terrible Battle between Time and Death' haben Tod und Zeit ein Stundenglas. Danach sagt Time zu Death: „Thou hast an houerglasse, and so have I“ (Hunt. Club XXI, S. 5). Shakespeare gibt ein Stundenglas nur der Zeit, nicht dem Tode: „O thou, my lovely boy, who in thy power Dost hold Time's fickle glass, his sickle, hour“ (Sonn. CXXVI, 1—2).

Einen Sarg trägt der Tod auf dem Titelbild der Skotschen Ausgabe von Everyman (1530; ed. Dodsley, Old English Plays I, S. 99). Nach diesem Attribut heißt der Tod bei Rowlands: „Lord of coffin“ (Hunt. Club XXI, S. 28). Shakespeare verwendet dieses Attribut nicht.

Als Wappen führt der Skelett-Tod den Totenkopf; vgl. Douce, Dance of Death, S. 196. Er wird vielfach als Memento mori verwendet. Mâle sagt, in keinem Jahrhundert sei der Gebrauch des Todeswappens verbreiteter gewesen

als im 16. Jahrhundert. An die Pforte des Hauses, an den Kamin, auf Krüge und Teller setzte man den Totenkopf (L'art religieux de la fin du moyen âge, S. 379). Aus Rowlands 'A Terrible Battle' haben wir ein Zeugnis, daß auch im Wirtshause das Todesbild den Gästen sein memento mori zurief: „Thy picture stands vpon the Ale-house wall, Not in the credit of an ancient story, But when the old wiues guests begin to braule, She points, and bids them read memento mori: Looke, looke (saies she) what fellow standeth there, As women do, when crying babes they feare" (Hunt. Club XXI, S. 36). Bei Shakespeare spielt Falstaff zweimal auf die Verwendung des Totenkopfes als memento mori an: „Do not speak like a Death's head; do not bid me remember mine end" (H 4 B II 4, 253) und „I make as good use of it as many a man doth of a Death's-head or a memento mori" (H 4 A III 3, 33). Der Prinz von Marokko findet im goldenen Kästchen „A carrion Death, within whose empty eye There is a written scroll" (Merch. II 6, 63) und muß sich belehren lassen, nicht nach dem äußeren Schein zu urteilen, sondern den Blick auf das Ende zu richten.

Waffen sind dem Skelett-Tod in ähnlicher Weise beigegeben wie dem biblischen Tode. Auf dem Titelbild zu 'Lay Folks' Prayer Book' (entstanden um 1420; ed. E. E. T. S. CV) schwingt eine abgezehrte Figur einen langen Speer. Mors, die Allegorie des Todes im Bethlehemitischen Kindermord, weist auf ihren Speer hin, mit dem sie den Herodes töten will: „With my spere sle him I xalle" (Shakesp. Soc. Papers, 1841, S. 185). Bei Shakespeare gibt Venus dem Skelett-Tod einen Speer: „Death's ebon dart" (v. 948) und „Thy false dart Mistakes that aim" (v. 941).

Als Aufenthaltsort des Skelett-Todes gilt manchmal das Grab. Auf mittelalterlichen Bildern sieht man zuweilen den Tod aus einem Sarge steigen; vgl. die Holzschnitte 'Medieval Pictures of Death', eine Beigabe zu 'The Assembly of Gods' von Lydgate (ed. Triggs, E. E. T. S. E. S LXIX). Im Grabe schläft der Tod: „Ile into graues and there go lie and

slepe“ (Rowlands, Hunt. Club XXII, S. 28). Bei Shakespeare sucht Constance im König Johann mit ihren Klagen den Tod aus seinem Schlaf im Grabe aufzurütteln: „Arise forth from the couch of lasting night“ (III 4, 27) und „Then with a passion would I shake the world, And rouse from sleep that fell anatomy Which cannot hear a lady's feeble voice“ (III 4, 39—41). Romeo will glauben, der Tod halte Julia im Grabgewölbe verborgen: „Shall I believe That unsubstantial death is amorous; And that the lean abhorred monster keeps Thee here in dark to be his paramour?“ (V 3, 103—105).

Ein Feind der Menschen ist der Skelett-Tod. Er vernichtet alle Menschen, er verschont kein Alter und keinen Stand. Samuel Rowlands läßt den Tod sagen:„And wheresoever, or what ere he be, For countenance, for credit and condition, Dignity, calling, office, or degree, Pessant, or prince, patient, or els Phisition: Euen from the crown and scepter to the plow, I make all looke as I my selfe do now“ (Hunt. Club XXI, S. 31). In 'A terrible Battle' sagt die Zeit zum Tode: „Thy office is to murder and to kill“ (Hunt. Club XXI, S. 35). Dazu stimmt bei Shakespeare im König Johann folgender Ausspruch des Bastards: „A bare-ribb'd death, whose office is this day To feast upon whole thousands of the French“ (V 2, 176).

In religiösen Dichtungen ist der Skelett-Tod besonders ein Feind des Sünders; vgl. die Rowlandschen Dichtungen 'A Terrible Battle' und 'Looke to it for Ile Stabbe Ye' (Hunt. Club VII). Die letztere Dichtung enthält eine lange Aufzählung von Bösewichten aller Art, wie Trinker, Spieler, Wucherer und betrügerische Kaufleute; und ihnen allen sagt der Tod die Fehde an. Shakespeare kennt diese Auffassung des Skelett-Todes offenbar auch, aber er hat sie nicht zum Ausdruck gebracht.

2. Als Tänzer erscheint der Tod bereits auf dem Pariser Totentanz vom Jahre 1425, dessen Entstehungsjahr durch historische Zeugnisse überliefert ist (vgl. Seelmann, Die

Totentänze des Mittelalters, Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung, 1891, S. 15ff.). Da um diese Zeit die Vorstellung vom tanzenden Tode vollständig entwickelt diesseits der Alpen vorliegt, so hat sie sich im christlichen Mittelalter gebildet.

Über die Entstehung der Vorstellung vom tanzenden Tode gehen die Ansichten auseinander. Jakob Grimm sagt in seiner deutschen Mythologie (1875 ff. III, S. 176), da der Tod als Bote gedacht wurde, habe man den Tod wie einen Spielmann, die ja im Mittelalter Boten waren, spielend und tanzend dargestellt. Seelmann (s. o.) und Mâle (L'art religieux de la fin du moyen âge, S. 315) wollen den Tanz des Todes aus dem Tanzschritt der Personen ableiten, die bei kirchlichen Aufführungen die Rolle des Todes spielten. Künstle dagegen führt in seinem Buch, Die Legende von den drei Lebenden und den drei Toten, Freiburg 1908, das Tanzen des Todes zurück auf die volkstümliche Vorstellung, daß die Toten um Mitternacht auf Kirchhöfen tanzen; vgl. dazu auch Fehse, Der Ursprung der Totentänze, Halle 1907.

Eine Nachbildung des Pariser Totentanzes war der unter dem Namen „Dance of Paul's" bekannte Londoner Totentanz, denn die dazu gehörenden Verse sind Lydgates Übertragung des französischen Originals (vgl. dazu Douce, Dance of Death, S. 59). Über den Eindruck, den der Londoner Totentanz auf den Beschauer machte, besitzen wir ein Zeugnis von Thomas More: „For there (by the beholding of the Dance of Death pictured in Paul's) seest thou not one plaine grievous sight of bare bones, hanging by the sinews, but thou seest thyself, lying in thy bed and thy death drawing on" (cit. nach Bridgett, Life and Writings of Sir Th. More, New York 1891, S. 386). Totentänze befanden sich nach Douce (S. 44ff.) ferner in Hungerford Chapel zu Salisbury, in einer Kapelle zu Wortly Hall in Gloucestershire, in der Kirche zu Hexham (Northhumberland) und im Tower. Auch zu Stratford, dem Geburtsorte Shake-

speares, war ein Totentanz, denn 1564 warf der Rat eine Summe aus, um ihn übertünchen zu lassen. Als Holzschnitte wurden Totentänze häufig den Andachtsbüchern beigegeben. Über solche Andachtsbücher vgl. Douce, Dance of Death, S. 150ff.

Die Totentanzbilder und die dazu gehörigen Verse lehren, daß der Tod alle Menschen vom Kaiser herab bis zum Bettler zum Tanze holt. Vergleiche dazu den Anfang von 'The Dance and Song of Death' (1568/68 ins Buchhändlerregister eingetragen, abgedruckt Roxburghe Ballads III, S. 184): „Can you dance the shaking of the sheets? A dance that every one must do" (v. 1 u. 2). „Bring away the beggar and the king, And every man in his degree" (v. 8/9). Die Menschen, die über ihrer irdischen Beschäftigung ihr Seelenheil vergessen, ladet der Tod mit höhnischen Worten zum Tanze ein. So verspottet er in der eben erwähnten Ballade die Kaufleute und Richter (v. 14—28). Den Hofleuten und ihren Damen, die ihre Zeit mit galanten Gesprächen ausfüllen, ruft er zu: „Fair and ladies all, I will make you come when I do call, And find you a pipe to dance withal" (v. 47—49). Ein warnendes Wort hat er für diejenigen, die noch nicht zu seinem Tanze anzutreten brauchen: „Be ready therefore, watch and pray, That, when my minstrel pipe doth play You may to Heaven dance the way" (v. 75—77).

Außerhalb der Totendanzdichtungen begegnet man dem Tänzer Tod in der englischen Literatur des 16. Jahrhunderts nur selten. Von Shakespeares Vorgängern verwendet Alexander Barcley im 'Ship of Fools' die Vorstellung vom Tode als Tänzer: „There neuer was man of so great pryde ne pompe Nor of suche might, youth nor man of age that myght gaynsay the sounde of dethes trompe. He makes man daunce and that without courage As well the state as man of lynage His cruell cours is ay so intretable That mannys myght to withstande is not able" (ed. Jamieson, II, S. 119). In 'Tottel's Miscellany' sagt der unbekannte

Dichter von 'A Comparison of Lyfe and Death': „The Lord hath led before The daunce of death, which all must runne on row" (ed. Arber S. 130). In 'The Register of the Martyrs by Brice' (1559) wird sterben durch teilnehmen am Tanz des Todes umschrieben: „They brought Ann Bonger to Death's Dance" (An English Garner 1882, S. 167). Bei den bedeutenden Dichtern der Shakespearezeit wie Ed. Spenser, Marlowe, Kyd, Greene, Ben Jonson und bei Shakespeare selbst findet sich bemerkenswerter Weise kein direkter Hinweis auf den Tod als Tänzer. Diesen Dichtern lag wohl die religiöse Satire, die in den Totentanzdichtungen zum Ausdruck kam, zu fern. In den Worten des Herzogs an Claudio: „Thou art death's fool" (Meas III 1, 11) glaubt Douce eine Erinnerung des Dichters an Totentanzbilder zu finden. Er bemerkt zur Stelle: „From a manuscript note by John Stowe, in his copy of Leland's Itinerary, it appears, that there was a Dance of Death in the church of Stratford upon Avon: and the conjecture that Shakespeare, in a passage in Measure for Measure, might have remembered it, will not, perhaps, be deemed very extravagant. He there alludes to Death and the fool, a subject always introduced into the paintings in question" (Dance of Death, S. 46).

III. Züge klassischer Herkunft.

Das griechisch-römische Altertum hatte keine einheitliche Todvorstellung, sondern eine Reihe von Gottheiten galten als tötende Mächte.

1. Mors, die römische Todesgöttin, hatte schwarze Flügel: „Mors atris circumvolat alis" (Horat. Sat. II 1 v. 58). Diese Gestaltung der Mors scheint Marlowe vorgeschwebt zu haben, wenn er Tamb. B III 4, 16 die Olympia sagen läßt: „Now, ugly Death, stretch out thy sable wings". Shakespeare denkt sich den Tod nicht geflügelt.

Bleiche Farbe hat die Mors: „Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas regumque turres" (Horat. Carm.

I 4). Ebenso Seneca: „Et cum Mors avidis pallida dentibus innumeras manibus insulit“ (Hercul. fur. 555). Danach bezeichnen die englischen Dichter den Tod als „pale Death“. Barcley übersetzt die oben zitierte Stelle aus Horaz: „This dredfull deth of colour pale and wan To pore and ryche in fauour is egall. It spareth neyther woman childe nor man But is indifferent both to great and small For as sayth Flaccus, Poet heroycall With one fote, it stryketh at the dore Of kynges palaysys, and of the wretched pore“ (Ship of Fools II, S. 117). Thomas Sackville bezeichnet den Tod so im ‘Mirror for Magistrates’: „A dart we saw, how it did light Right on her breast, and therewithal, pale Death, to reave her of her breath“ (ed. Sackville-West, S. 114). Ed. Spenser sagt vom Tode: „As pale and wan as ashes was his look“ (Faerie Qu. II. 2, 21). Desgleichen Chapman: „Pale Death stands fix 'd before my eyes“ (ed. Shepherd I, S. 137). Bei Kyd wird gesagt, daß sich die Dichter den Tod so vorstellen: „Death, which the poets Faine to be pale Hath deprived Erastus“ (Solimun and Perseda V 3, 63). Auch Marlowe gebraucht diese Bezeichnung: „A woful tale bids Dido to unfold, Whose memory, like pale Death's stony mace, Beats forth my senses from this troubled soul“ (Dido II v. 115). Ebenso Peele: „Not such a wound was given to Barbary, Had twenty hosts of men been put to sword, As death, pale death, with fatall shaft hath given“ (Battle of Alcazar V 1, 32—34). Shakespeare gebraucht pale Death nicht.

Den Rachen reißt die Mors weit auf: „Mors atra avidos oris hiatus pandit“ (Seneca, Oedip. 164). An diese Gestaltung erinnert die Vorstellung, die Dunbar vom Tode hat: „Deth followis lyfe with gaipand mowth“ (Hunt. Club XVI, S. 131). Barcley sagt vom Tode: „With throte lyke wyde on echone doth Deth gape“ (Ship of Fools, II, S. 118). Ähnliche Züge zeigt auch das Bild, das der Bastard im König Johann vom Tode entwirft: „O, now doth death line his dead chaps with steel; The swords of soldiers are his teeth

his fangs; And now he feasts, mousing the flesh of men, In undetermined differences of kings“ (II 1, 352—355). Kreißig bemerkt hierzu, daß diese Gestaltung an Ares, den barbarischen Schlachtengott mahne (Vorlesungen über Shakespeare, Berlin 1877, I, S. 485).

2 Pluto erscheint zuweilen als Todesgott, der mit dem Stabe „hin in den hohlen Schacht der Entschlafenen sterbliche Leiber führt“ (Pindar, Od. IX 50, übersetzt von Hartung). So faßt ihn Peele: „The hellish prince, grim Pluto, with his mace Ding down my soul to hell“ (Battle of Alcazar III 4, 25). Pluto ist Herrscher über die Toten. Jn der Unterwelt hat er seinen Palast (vgl. Verg. Aen. VI 630). Englische Dichter des 16. Jahrhunderts nennen darum die Unterwelt Plutos Königreich. So Marlowe: „Pluto's bloodless kingdom“ (First Book of Lucan v. 450). Ebenso bei Kyd: „In Deaths sad kingdom hath my husband lodg'd“ (Cornelia II v. 12). Ed. Spenser wählt den Ausdruck: „Plutoes griesly rayne“ (Faerie Qu. II 7, 24).

Auch bei Shakespeare findet sich diese Vorstellung. Clarence ist im Traum in jenes Königreich gelangt: „I pass'd, methought, the melancholy flood, With that grim ferryman which poets wrote of, Unto the kingdom of perpetual night“ (R 3 I 4, 45—47).

Pluto läßt niemand aus seinem Reiche heraus (vgl. Verg. Aen. VI 573 u. 636). Dieser Zug, der ihn gleichfalls als Todesgott charakterisiert, wird von Kyd hervorgehoben: „Thinke you to moue with lamentable plaints Persiphone, or Plutos gastlie spirits, To make him liue that 's locked in his tombe, And wandreth in the center of the earth?“ (Cornelia II 236).

3. Persephone gehört hierher (vgl. Ovid. Herm. XXI 46; Tibel. Eleg. V 5). Kyd zeichnet sie in der 'spanischen Tragödie' als grause Todesgöttin (vgl. Karl Frey, die klassische Götter- und Heldensage in den Dramen von Marlowe, Greene, Kyd und Peele, Straßb. Diss. 1909, S. 74). Bei Shakespeare erscheint Persephone nicht als Todesgottheit.

4. Charon ist in der klassischen Zeit anfänglich nur Fährmann, der mit seiner Barke die Toten über die Gewässer setzt, die das Schattenreich umgeben. So erscheint er bei Douglas: „Ovir Stix the flude I saw Eneas fair, Quhair Charon was the busteous ferriar" (The Palice of Honour ed. Small I, S. 62). Ebenso bei Kyd: „Charon takes no paine To ferry those that must be fetcht againe" (Cornelia II 243). Dem „dirus Charon" des Seneca (Hercul. fur. 771) entsprechen die Bezeichnungen: „churlish Charon" (Kyd, Span. Tr. I 1, 20) und „the ugly ferryman" (Marlowe Tamb A V 1, 246) und „grim ferryman" (Shakespeare R 3 I 4, 46) Aus sehr vielen Stellen bei späteren römischen Autoren (Verg. Aen. VI 299ff.; Seneca, Hercul. fur. 764ff.; Statius Theb. XI 580ff.) geht hervor, daß Charon zu ihrer Zeit eine grausame Todesgottheit war. Grausamkeit ist auch nach Dekker ein charakteristischer Zug bei Charon. In 'The Deuils Answer to Pierce Pennylesse' schildert dieser Dichter, wie Charon alle Toten ihrer Habe beraubt, sie in seinen Kahn zwingt und niemand entkommen läßt (ed. Grosart, Huth Libr. I, S. 117ff.).

Die Dichter der französischen Renaissance rufen den Charon, um von ihrem Liebesleid befreit zu werden. So Olivier de Magny (1529—1561): „Holà, Charon, Charon! nautonnier infernal!" „Qui est cet importun qui si pressé m' appelle ?" „C'est le coeur éploré d'un amoureux fidèle!" (citiert nach Morf, Geschichte der neueren franz. Literatur, 1898, I, S. 172). Von den englischen Dichtern zeigen sich die lateinisierenden Rhetoriker von dieser Mode beeinflußt. Thomas Watson (1557—1592) ersetzt zwar „Charon" durch das gebräuchlichere „Death", sonst aber gleicht der Anfang eines seiner Sonette ganz dem des französischen Dichters: „Come, gentle Death! who calls? One thats oprest: What is thy will? that thou abridge my woe, By cutting of my life" (The Poemes of Th. Watson, ed. Arber, English Reprints, London 1870, S. 92). Shakespeare ist von dieser Mode nicht beeinflußt. S. Rowlands ver-

spottet diese gewiß nicht ernst gemeinten Seufzer verliebter Dichter nach dem Tode. In 'A Terrible Battle' kommt der Tod zu einem solchen Dichter: „This poet thus we found, Riming himselfe euen almost out of breath, Cupid (quoth he) thy cruell dart doth wound, Oh graunt me loue, or else come gentle Death: I heard him say, come gentle Death in jest; And in good earnest graunted his request" (Hunt. Club XXI, S. 15).

5. Die Furien werden zu Todesgöttinnen, wenn sie den Menschen, der ihnen verfallen ist, in den Tod treiben (vgl. Roscher, Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, Leipzig 1884ff. Bd. I, S. 1559). Im Anschluß an Ovid. Metam. IV 481 ff stattet Peele die Furien mit tödlichen Attributen aus: „Alecto with her brand and bloody torch, Megaera with her whip and snaky hair, Tisiphone with her fatal murdering iron" (Battle of Alcazar, II. Prol. 26/28). Marlowe erwähnt die todverkündenden Augen der Megaera: „He with Megaera's eyes, star'd in their face Threatening a thousand death at every glance" (Dido II 1, 231). Durch Zusammenstellung mit anderen tödlichen Mächten charakterisiert Ed. Spenser die Furien als Todesgottheiten: „But maugre death and dreaded sisters deadly spight And gates of hell, and fyrie furies force" (The Shepherd's Calendar, November v. 163 ed. Morris, S. 482). Ebenso Chapman: „Invoking furies and infernal death" (The Blind Beggar of Alexandria; ed. Shepherd I S. 14). Bei Shakespeare erscheinen die Furien nicht als Todesgöttinnen.

6. Die Parzen stehen in enger Beziehung zu den Todesgottheiten, da Leben und Tod in ihre Hand gelegt ist: „Nam sic Parcarum foedere cautum est, Fata si miseras juvant, habes salutem; Fata si vitam negant, habes sepulchrum" (Ovid. Metam. V 532ff.). Diese Verse überträgt Kyd: „If destiny thy miseries do ease Thou hast thou health and happy shalt thou be: If destiny deny thee life, Hieronimo, Yet shalt thou be assured of a tomb" (Spanish Tr.

II 3, 76 ff.). Greene schildert die Atropos in 'The Complaint of Fortitude' als Todesgottheit: „Cursed be Atropos, and cursed her knife That made the Capten of my gard to fall" (ed. Collins, London 1905 II, S. 228). Ebenso Richard Barnfield in 'The Complaint of Poetry' (1598): „Impartiall Parcae, will not prayers moue you? Can creatures so diuine, have stony harts? O Atropos, (the cruelst of the three) Why hast thou tane, my faithfull friend from mee?" (ed. Arber, The English Scholar's Libr., S. 105). Die Parzen erscheinen auch unter der Bezeichnung „Destinies" als Todesgottheiten. So bei Th. Watson in einer 1593 gedichteten Ekloge: „Alas too soone by Destins fatall knife: Sweet Meliboeus is despriu'd of life" (ed. Arber, English Reprints, 1870, S. 153). Homer überträgt den Beschluß des Todes den Moiren, die Ausführung aber den Keren (vgl. Ilias XVIII 535). An Stelle der Keren stellt Marlowe Death neben die Parzen. Diese Todesgottheiten stehen in Tamburlaines Dienst, wie er selbst bezeugt: „Where 'er I come The Fatal Sisters sweat, And grisly Death, by running to and fro To do their ceaseless homage to my sword" (Tamb. B V 2, 237). In 'Hero und Leander' stellt Marlowe diese Todesgottheiten ebenfalls zusammen: „The Gods, the Graces, and the Muses came Down to the Destinies, to stay the frame Of the true lover's deaths, and all world's tears: But Death before had stopp'd their cruel ears" (5. Gesang ed. Dyce S. 299). Ebenso Peele: „his friends, whom death and fates hath ta'en from thee" (Battle of Alcazar V 1, 190). Richard Barnfield macht den Tod zum Diener der Parzen: „I desire the Sisters, what I should not: For why alas I wish for Death in vaine; Death is their seruant and obeys their will; And if they bid him spare, he cannot kill" (Sidney Lee, Eliz. Sonnets II, S. 105). Giles Fletcher bezeichnet im 24. Sonett der Sammlung 'Licia' „the heavens" als Auftraggeber des Todes. Unter diesem Ausdruck sind wohl die Parzen zu verstehen: „When as my Love lay sickly in her bed, Pale Death did post, in

hope to have a prey; But she so spotless made him, that he fled: „Unmeet to die", he cried; and could not stay. Back he retired, and thus the heavens he told: „All things that are, are subject unto me; Both towns, and men, and what the world doth hold: But let fair Licia still immortal be!" (Sidney Lee, Eliz. Sonn. II, S. 46). Bei Shakespeare ruft in H 4 B II 2, 212 Pistol nach Art der lateinisierenden Rhetoriker die Atropos an: „Why, then, let grievous, ghastly, gaping wounds Untwine the Sisters Three! Come, Atropos, I say!" Im 'Kaufmann' spottet Lanzelot, der Mann aus dem Volke über die in gebildeten Kreisen gebräuchliche Auffassung der Parzen als Todesgottheiten: „for the young gentleman, according to Fates and Destinies and such odd sayings, the Sisters Three and such branches of learning, is indeed deceased, or, as you would say in plain terms, gone to heaven" (II 2, 65ff).

Jean Lemaire (geboren um 1470), der an der Schwelle der französischen Renaissance steht, gestaltet die Atropos in einer von den klassischen Vorstellungen abweichenden Weise. In seinen 'Contes de Cupido et d'Atropos' ist Atropos eine spindeldürre, grabeskalte Alte, die mit Pfeil und Bogen den Menschen nachstellt (vgl. Becker, Jean Lemaire, der erste humanistische Dichter Frankreichs, Straßburg 1893, S. 255ff). Die Contes enthalten einen Vergleich zwischen Cupido und Atropos und lehren, daß beide Gottheiten mit ihren Pfeilen Unheil unter den Menschen anrichten. Diese Dichtung ist mit ihren wesentlichen Zügen — die Götter zechen im Wirtshause und verwechseln in der Trunkenheit ihre Pfeile — von Francis Thynne (um 1600; ed. Furnivall E. E. T. S. LXIV, S. 7ff.) und Richard Barnfield (1594; ed. Percy Soc. XX, S. 6ff) übertragen worden. Doch ist von beiden Dichtern „Atropos" des Originals durch „Death" wiedergegeben. Den Anstoß dazu gibt schon Lemaire: „la morte qu'on appelle Atropos". Bei Shakespeare findet sich ein Vergleich zwischen Tod und Liebesgott hinsichtlich ihrer Bewaffnung in Venus und Adonis: „Love's golden

arrow at him should have fled, And not Deaths' ebon dart, to strike him dead" (v. 947ff.).

7. Thanatos ist bei den Alten eine Personifikation des Todeschlafes. Bei Homer treten Thanatos und Hypnos mehrere Male als Brüderpaar auf (vgl. Ilias XVI 231; Od. XIII 82). Danach sagt Lodge: „Homer and no other sayth That sleepe is the brother of death" (Incarnate Deuils, Hunt. Club LVII, S. 109). Das verwandtschaftliche Verhältnis von Schlaf und Tod betont ferner Chapman: „Death, Sleep's natural brother" (Tragedy of Caesar V 2, 32). Ebenso S. Daniel im Sonettzyklus Delia: „Care-charmer Sleep! Son of the sable Night! Brother to Death" (ed. Arber, An English Garner 1880, S. 617) und B. Griffin (1596): „Sleep! Brother of quiet Death!" (Garner 1882, S. 598). Th. Sackville macht im 'Mirror for Magistrates' Tod und Schlaf zu Vettern: „By him lay heavy Sleep, the cousin of Death" (ed. Sackville-West, S. 110). Nach Hesiod, Theog. 211ff. waren Schlaf und Tod Söhne der Nacht. S. Daniel folgt dieser klassischen Vorstellung (s. o.); bei Ed. Spenser sind Nacht und Tod Geschwister: „Night, Sister of heavie death" (Faerie Qu. III 4, 55). Shakespeare hat diese klassischen Anschauungen von der Verwandtschaft zwischen Schlaf und Tod nicht verwendet.

Register.

Die eingeklammerten Ziffern beziehen sich auf die Seiten der Dissertation.

1. Belege aus englischen Dichtungen.

Barcley, Ship of Fools (11, 37, 39).
Barnfield, Complaint of Poetry (43). — Cupid and Death (44).
Becon, Solace of the Soul (13). — Sick Man's Salve (15).
Bradford, Letters (14). — Against the Fear of Death (13, 28).
Chapman, Blind Beggar of Alexandria (42). — Tragedy of Caesar (45). — Eugenia (32). — Funeral Song to Death (29).
Chaucer, Pardoner's Tale (24, 25, 29).
Coverdale, Treatise on Death (6, 14). — First Book of Death (8, 22).
Daniel, Rosamund (3). — Delia (21, 45).
Dekker, Wonderfull Jeare (22, 24, 26). — The Deuils Answer to Pierce Pennylesse (41).
Douglas, Palice of Honour (41).
Drayton, Idia (21).
Dunbar, Lament for the Makaris (24).
Fletcher (Giles), Licia (136).
Greene, Life and Death of Ned Browne (9). — Complaint of Fortitude (43).
Grindal, Funeral Sermon (7).
Hawes, Pastime of Pleasure (25).
Hoccleve, Regiment of Princes (24).
Jonson, Epitaphe of Lady Jane (27).
Kyd, Spanish Tragedy (41, 43). — Cornelia (40, 41). — Soliman and Perseda (39).
Langland, Piers Plowman (23, 26).
Latimer, Sermons (26, 28, 31).
Lindsay, Deploratioun of the Deith of Quene Magdalene (29).
Lodge, Euphues Shadow (11). — Incarnate Deuils (45).
Marlowe, Tamburlaine A (41). — Tamburlaine B (38, 43). — Dido (39, 42). — Hero and Leander (43). — First Book of Lucan (40).
Nash, Pierce Pennilesse (21).

Peele, Battle of Alcazar (26, 39, 40, 42, 43). — David (12, 22).
Rowlands, Terrible Battle between Time and Death (31, 33, 34, 35, 42). — Famous History of Guy Earl of Warwick (30). — Deathes Great and Generall Challenge (22). — Deathes Epitaph Upon Euery Mans Grave (23). — Looke to it for Ile Stabbe Ye (35).
Sackville, Mirror for Magistrates (31, 39, 45).
Shakespeare, Venus and Adonis 931 (30); 939 (32); 948 (34). Sonnets XIX 11—12 (22); XXXII 2 (30); LV 1—2 (20); LV 9—12 (22); LX 13—14 (20); LXXI 4 (6); LXXIV 10 (6); LXXXI 3—9 (21); CVII 11—12 (21); CXXVI 1—2 (33). — Romeo and Juliet III 1, 111—112 (6); IV 5, 56—57 (30); IV 5, 69—70 (14); V 3, 103—105 (35); V 3, 108 (6). — Henry 6 A I, 19—22 (25); II 5, 28—30 (11); II 5, 61—62 (2); II 5, 95 (2); III 2, 50—51 (25); III 3, 47—48 (2); IV 7, 18—22 (30). B III 2, 54 (12); III 2, 161—167 (3); III 2, 168—173 (4); III 3, 2—4 (28); III 3, 5—6 (15); III 3, 19—23 (15); III 3, 32 (2). C V 2, 16 (2). — Richard 3 I 3, 267 (12); I 3, 293 (26); I 4, 45—47 (40); I 4, 46 (41); I 4, 103 (14); III 1, 87—88 (21). — Richard 2 II 1, 132—134 (27); III 2, 160—170 (29); IV 1, 97—99 (14); IV 1, 103 (14). — John II 1, 352—355 (40); II 1, 453 (25); II 1, 456 (32); III 4, 25 (32); III 4, 27 (35); III 4, 39—41 (35); V 2, 176 (35); V 2, 179 (32); V 7, 14—20 (2); V 7, 57 (5). — Henry 4 A III 3, 33 (34); V 1, 126 (7); V 3, 60 (4); V 4, 83—84 (2); V 4, 85 (6); V 4, 96 (4); V 4, 106—107 (22). B II 2, 212 (44); II 4, 253 (34); III 2, 4 (7); III 2, 250 (7); IV 4, 61 (13); V 4, 32 (33). — Henry 5 II 3, 10 (14); II 3, 12 (1); IV 1, 187 (8). — Merchant of Venice II 2, 65 (44); II 6, 63 (34); IV 1, 270 (11). — Twelfth-Night I 5, 72—75 (14). — All's Well V 3, 60—62 (12). — Measure for M. III 1, 18 (38); III 1, 55—58 (14); III 1, 84—86 (12); III 1, 119 (15); IV 2, 66 (14); IV 2, 149 (16); IV 2, 186 (3). — Julius Caesar I 3, 91—97 (10); I 3, 101—102 (10); II 2, 34—37 (9); IV 3, 190—192 (9); V 1, 111—112 (10); V 5, 41—42 (11). — Hamlet I 2, 72 (7); I 2, 101—106 (7); I 2, 131—132 (8); III 1, 60—64 (18); IV 3, 20—27 (6); V 1, 231 (4); V 2, 230—233 (8); V 2, 347 (28). — Othello I 3, 311 (10). — Lear V 2, 9 (8). — Antony and Cleopatra I 2, 130 (12); III 13, 193 (23); IV 12, 50—54 (16); V 2, 4—8 (10); V 2, 339 (10); V 2, 367 (12). — Troilus IV 4, 65 (25). — Cymbeline III 4, 78 (8); IV 2, 210 (25); IV 2, 262 (5); IV 2, 264 (11); V 4, 184 (33). — Tempest IV 1, 157 (20). — Henry 8 III 2. 443 (13); IV 2, 79—80 (15); IV 2, 126—127 (6).
Sidney, Apology for Poetry (21).

Skelton, Epitaff of Jaspar Duke of Beddeford (27, 29).
Southwell, Image of Death (136).
Spenser, Faerie Queene (31, 39, 40, 45). — Shepherds Calendar (40). — Pastorall Aeglogue (25). — Ruines of Time (21).
Thynne, Cupid and Death (44).
Watson, Poems (41, 43).

2. Belege aus französischen Dichtungen.

Lemaire, Contes de Cupido et d'Atropos (44).
Montaigne, Essais (17).
Ronsard, Chansons (16). — Odes (21).

3. Belege aus römischen Dichtungen.

Horaz, Carm. I 4 (39); I 28 (20); III 30 (20). — Sat. II 1, 58 (38).
Lucrez, De rerum nat. lib. III 904 (20); 909—11 (19); 964—69 (9).
Ovid, Herm. XXI 46 (40). — Metam. V 532 (42); XV 871 (21).
Seneca, Ad. Marr. de consol. lib. XIX 2 (19); XIX 5 (20); XX 1 (9); XX 2 (11). — Epistol. mor. lib. III ep. V 10 (10); lib. VII ep. I 25 (10); lib. VIII ep. I 28 (10). — Hercul. fur. 764 (41); 771 (41). — Oedip. 164 (39).
Statius, Theb. XI 580 (41).
Tibull, Eleg. V 5 (40).
Vergil, Aen. VI 299 (41); VI 573; 636 (40); VI 630 (40). — Men. VI (16).

4. Belege aus griechischen Dichtern.

Hesiod, Theog. 211 (45).
Homer, Ilias V 67 (16); 82 (16); VII 330 (16); XVI 231 (45); XVIII 535 (43). — Odys. XIII 82 (45).
Pindar, Od. IX 50 (40).

5. Belegstellen aus der Bibel.

I. Mos. II 17 III 19 (6).
Richter IX 54; XVI 29 (8).
I. Sam. XXXI 4 (8).
Hiob X 21 (12); XVIII 14 (29); III 13 (13); XXXVIII 17 (12).
Psalm. XIII 4 (13); XVIII 6 (22); XXXIX, LXXXIX, XC (7); LXXXIX 49 (7); LXXXVIII 13 (12); XC 12 (7); CXVI 3 (22).
Sprüch. V 5 (25).
Jes. XXVIII 15 (25); XXXVII 36 (27).
Jerem. LI 39 (13).
Hosea XIII 14 (26).

Habak. III 5 (26).
Matth. IX 24 (13); IV 16 (12).
Luc. I 79 (12); XVI 22 (14); XVI 23 (13); XVI 24 (15); XXIII 43 (13).
Joh. XI 13 (13).
Röm. V 12 (6).
I. Corinth. XV 26 (29).
II. Corinth. V 8 (13).
Philip. I 23 (15).
Apok. I 18 (25); VI 2 (26); VI 8 (25); XIV 14 (23).

Lebenslauf.

Ich, Walter, Otto, Erwin Naujocks, evangelischer Konfession, wurde am 20. August 1878 zu Tiefwerder bei Spandau geboren und im Hause des Lehrers Richard Schmalz erzogen. Ich besuchte die Berliner Gemeindeschule. Auf dem Seminar zu Kyritz (Priegnitz) wurde ich dann für das Lehramt vorgebildet, dem ich mich seit 1898 widme. Neben meinem Beruf als Gemeindeschullehrer in Berlin bereitete ich mich zur Reifeprüfung vor, die ich 1905 am Königstädtschen Realgymnasium zu Berlin bestand. Von Ostern 1905 bis Oktober 1909 studierte ich an der Universität Berlin die neueren Sprachen. Meine Lehrer waren die Herren Professoren Brandl, Dessoir, Ebeling, Geiger, Haguenin, Lasson, Roethe und Tobler. Das mündliche Examen bestand ich am 9. 7. 14. Besonderen Dank schulde ich Herrn Prof. Brandl, der mir das Thema der Arbeit gab und mich bei der Bearbeitung unterstützte. Am 15. August 1914 wurde ich beim Landwehr-Inf.-Regt. 3 zum Heeresdienst eingezogen. Im Februar 1915 zum Unteroffizier befördert, nahm ich beim Res.-Inf.-Regt. 59 an der Offensive in Kurland teil. Bei den Gefechten um Schaulen erhielt ich einen Knieschuß. Nach der Entlassung aus dem Lazarett wurde ich zur Stellv. Intendantur I. A. K. kommandiert und zum Intendantur-Ass.-Stellv. befördert. Seit der Mobilmachung im Heere stehend, war es mir nicht möglich, die Drucklegung der Arbeit selbst zu bewerkstelligen. Herrn Prof. Brandl und Herrn Prof. Greßmann, der die biblischen Herkunftsangaben der Durchsicht und Umgestaltung unterwarf, spreche ich an dieser Stelle für ihre Mühewaltung bei Druckfertigmachung der Arbeit meinen aufrichtigsten Dank aus.